

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

---

Volume LII

March, 1960

Number 3

---

## THE NOBLE DECEPTION

"Wahn," Wagner, and "Die Meistersinger von Nürnberg"

LEROY R. SHAW  
*University of Texas*

Professional students of literature have been curiously indifferent to Richard Wagner. They have granted him a place in the development of theater, to be sure, but not in the history of drama;<sup>1</sup> and they do recognize his essays occasionally, if only as examples of execrable style. But apart from a few structural analyses of the music dramas,<sup>2</sup> Wagner has never received the close attention one has come to expect nowadays even for far less noted poets and playwrights.

This indifference can hardly be explained, much less justified, by declaring Wagner primarily a musician who used words only to realize a musical purpose. His talent obviously required verbal as well as musical expression, and for him the direction of creation almost always led from the word to the tone.<sup>3</sup> The fact does not establish an order of values; it does suggest that the central idea of a Wagner work might be found in the text where it was first embodied. An even less valid reason for this indifference, propagated with excessive piety by the Wagnerian cultist, is that the *Gesamtkunstwerk* cannot be understood in terms of any single component. This of course is true, but the platitude conceals a false assumption. Critics have no way of approaching a work of art except by isolating one or another element, and in Wagner's case particularly, since analysis of the musical part has repeatedly proved its value by adding to one's understanding of the Wagnerian composite entity, there seems to be no reason why the literary critic should not also have his day.

The blunt, and somewhat embarrassing explanation of the indifference to Wagner is that many students of German literature have a rather low opinion of his literary gifts.<sup>4</sup> Indifference in their case is really a species of distrust — distrust of someone who often betrays an alarming ignorance of the writer's craft and is apt to cast an aura of the charlatan about him even when appearing at his best. However that may be, it seems clearly unfair to continue judging Wagner's work without having first subjected it to some kind of formal literary examination. This discussion recognizes the need without intending to meet it; I hope only to demonstrate the feasibility of making such an examination and — this more

by implication than by direct statement — the reward it might bring in the way of further information about Wagner's creative thinking.

One may begin at a point where Wagner often seems most outrageous: with his invention or manipulation of the individual word. The word chosen is *Wahn*, partly because it is one of Wagner's favorites, as a cursory reading of the article on *Wahn* in Grimm will show;<sup>5</sup> partly because it is so clearly central in *Die Meistersinger von Nürnberg* as the subject of Hans Sachs' famous soliloquy at the beginning of Act III. This longest single speech of *Die Meistersinger* not only stands at the geographical and temporal midpoint of the play;<sup>6</sup> its semi-philosophical tone also interrupts the lighter mood of the comedy and marks a dramatic turning point in the action. During the soliloquy, Sachs arrives at a decision which settles the confusion set loose earlier in the play and eventually brings about the splendid celebration at its close. That change may be described as the transformation of raw and undirected energy into a purposeful and harmonious activity. And since that activity concerns the apotheosis of song, the acceptance by an entire community of a *Meisterlied*, it seems likely that Sachs' meditation on *Wahn* also has something to do with the creation and recognition of art. We shall find, in fact, that *Wahn* is fundamental to Wagner's conception of art,<sup>7</sup> and that the term points backwards to Schopenhauer, in whom Wagner found the source for his idea, as well as forward to Nietzsche, who derived from Wagner and from this play in particular, his early notion of art as "a noble deception."

*Wahn*, or a variation of the term, occurs in *Die Meistersinger* in nine separate places, four times before Sachs' multiple use of it in the monologue, and four times afterwards. The first appearance of the word unmistakably links it with the creation of art. David, Sachs' apprentice, has just told the young nobleman Walter von Stolzing, who hopes for immediate acceptance into the Mastersingers' Guild, that the prerequisite for membership is a master-song and that this can be created only after certain stages of preparation and training.

Nehmt Euch ein Beispiel dran,  
und laßt von dem Meisterwahn;  
denn 'Singer' und 'Dichter' müßt Ihr sein,  
eh' Ihr zum 'Meister' kehret ein.<sup>8</sup> (VII, 163)

Walter's ignorance of the formal steps necessary for accomplishing his aim prompts David to mock the effort as a *Wahn*, that is, as a drive leading to self-delusion or self-deception, a fond and foolish reaching for the unobtainable.

*Wahn* appears next in an adjectival compound as Sachs reflects on the Trial Song with which Walter had tried and failed to gain entrance into the Guild.

Es klang so alt, und war doch so neu, —  
wie Vogelsang im süßen Mai: —  
wer ihn hört,

und wahnbetört  
 sänge dem Vogel nach,  
 dem brächt' es Spott und Schmach.  
 Lenzes Gebot,  
 die süße Not,  
 die legten's ihm in die Brust:  
 nun sang er, wie er muß! (VII, 198)

This passage is complementary to the preceding one. The subject is again the making of a master-song, although now with reference to what has been done rather than to what was to be attempted; and it is again a commentary on Walter's effort. This time, however, the comment stresses creative impulse rather than formal stages of training, and applies the term *Wahn* in reverse to those who might try to imitate Walter's imperfect, but original effort. Sachs speaks of the impulse as a "sweet necessity," nature's reawakening at "the command of spring," and identifies it with the force impelling the song of birds.<sup>9</sup> The result, in both cases, is the same: a familiar-unfamiliar, inimitable, not-quite-explainable, and thoroughly natural sound.

*Wahn* appears for the third time in a phrase Sachs addresses to Beckmesser, the town clerk. Beckmesser has interrupted Sachs' cobbling, pretending to ask for an opinion of the song he intends to enter in the next day's contest. Sachs sees through the request and replies:

O ha! Wollt' mich beim Wahne fassen? (VII, 215)

The remark is of course primarily a rebuke of Beckmesser's attempt to catch Sachs by flattering him. Yet within the context — and one must not be fooled by the farce into overlooking its implications for the subsequent action — the remark suggests comparison of this scene with one in the preceding act. There Walter performs before the mastersingers, for whom Beckmesser is the official "marker" responsible for noting the candidate's violation of the rules on a blackboard; here Beckmesser sings before Walter — although unaware his rival is listening in — and Sachs, striking periodically on his anvil, with the excuse of finishing Beckmesser's new shoes, marks the places in the clerk's song where a too rigid adherence to the rules distorts a more natural word or phrasing. The reversal of the situation deepens the contrast already implied between pedantry and inspiration, and establishes the opponents as Beckmesser and Walter respectively.<sup>10</sup> Both men are driven by the same desire, to create a master-song by which they can win the girl, and both are deluded about the means of realizing that desire. The power of *Wahn*, as drive and delusion, or desire accompanied by delusion, is manifested indiscriminately in two very different individuals approaching the work of art from opposite directions.

One other aspect of this scene should be noticed. Beckmesser thinks he is wooing Eva Pogner, but is actually serenading her companion Magdalene, disguised in her mistress's clothes. The deception is compounded when Sachs turns Beckmesser's own trick against him, for instead of

gaining approval for his serenade, Beckmesser hears it roundly condemned. The process foreshadows the important action later, when Sachs again allows the clerk to assume he is doing one thing, i. e. assuring his success in the contest through acquisition of a poem by Sachs, whereas he is actually doing another, i.e. sealing his downfall by proposing to sing a work actually created by Walter. Thus *Wahn* in this third context has a double meaning: it refers both to Beckmesser's unconscious self-delusion and unworthy attempt to deceive, and to Sachs' deliberate deception of the deceiver in order to prevent whatever harm that self-delusion might cause.

*Wahn* occurs next in Eva's despairing little cry to Walter as they observe the interplay just described.

Die Schläf' umwebt's mir wie ein Wahn:  
Ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

The question expresses first of all Eva's confusion at that moment. Her attempt to elope with Walter has been foiled momentarily by the serenade and will soon be frustrated decisively by Sachs' intervention. But the question also summarizes the ambiguity resulting from the action so far. Walter is personally acceptable to Eva, but having failed to gain entry into the Guild, is ineligible for her hand; while Beckmesser, eligible as a mastersinger, is not even considered by Eva as a possible mate. The personal dimension is identical with the artistic situation, for the failure of both suitors is essentially a failure to create a master-song. In Wagner's peculiar terminology, the force impelling them to create (*Wahn* as drive) has deceived them (*Wahn* as delusion) about the process of creation; Walter erroneously supposes art is a natural expression of the emotions, Beckmesser that it is the product of formal techniques. Neither notion is sufficient in itself.<sup>11</sup> And since Eva is the prize both men contend for, the reward for creating a *Meisterlied*, her predicament at this point symbolizes the uncertainty that Wagner apparently believes is prior to the act of creation, a chaotic condition which the work of art must somehow resolve.

The suggestion gains support from the riotous outbreak which brings the second act, and with it the first part of the play, to a close. The riot is unleashed by David, who picks a fight with Beckmesser, assuming the serenade was meant for his sweetheart, Magdalene. Others join in until the whole community is involved: neighbor is pitted against neighbor, apprentice against journeyman, tailor against locksmith, men against women, and the masters themselves against the crowd. Here confusion and uncertainty, and the apartness of those who belong together, are enlarged into a staggering contrapuntal development of the theme voiced by Eva only a moment before.

The temporal setting provides an appropriate occasion for this madness. It is the Eve of St. John's Day (*Johannisabend*), time of the summer solstice, the half-way point of the year, when the midnight and the mid-



day hour are of equal length, and spirits collect on the Brocken for the Witches' Sabbath. In German folklore this conjunction of opposites "makes everything on earth possible,"<sup>12</sup> its prime characteristic being potentiality combined with ambiguity. The forces unleashed by Spring are most active, but one cannot be sure what will happen: whether the harvest will be early or late, meager or full, whether lovers will be joined or separated, whether the good spirits will win out over the bad. In short, "in spite of all the blessings and miraculous powers peculiar to it, [midsummer's] day always has something dangerous and uncanny about it." This then is the counterpart in nature to the manifestations of *Wahn* already noticed. It is the matrix, full of power and capacity for deception, out of which fulfillment may come, whether that fulfillment take place on the personal level (as the joining of lovers), or on the aesthetic (as the resolution of opposing attitudes in the work of art), or even on the political (as the uniting of disparate elements within the community).

The *Wahn*-monologue finds Sachs reflecting upon this ambiguous state.

Wahn, Wahn!  
Überall Wahn!

Wohin ich forschend blick'  
in Stadt- und Weltchronik,  
den Grund mir aufzufinden,  
warum gar bis aufs Blut  
die Leut' sich quälen und schinden  
in unnütz toller Wut!

Hat keiner Lohn  
noch Dank davon:  
in Flucht geschlagen,  
wähnt er zu jagen;  
hört nicht sein eigen  
Schmerzgekreisch',  
wenn er sich wühlt ins eigne Fleisch,  
wähnt Lust sich zu erzeugen.

Wer gibt den Namen an?  
's ist halt der alte Wahn,  
ohn' den nichts mag geschehen,  
's mag gehen oder stehen!

Steht's wo im Lauf,  
Er schläft nur neue Kraft sich an;  
gleich wacht er auf,  
dann schaut, wer ihn bemeistern kann!

Wie friedsam treuer Sitten,  
getrost in Tat und Werk,  
liegt nicht in Deutschlands Mitten  
mein liebes Nürnberg!  
Doch eines Abends spat,  
ein Unglück zu verhüten  
bei jugendheißen Gemüten,

ein Mann weiß sich nicht Rat;  
 ein Schuster in seinem Laden  
 zieht an des Wahnes Faden:  
 Wie bald auf Gassen und Straßen  
 fängt der da an zu rasen!  
 Mann, Weib, Gesell' und Kind,  
 fällt sich da an wie toll und blind:  
     Und will's der Wahn gesegnen,  
     nun muß es Prügel regnen,  
     mit Hieben, Stöß' und Dreschen  
     den Wutesbrand zu löschen.  
     Gott weiß wie das geschah?  
     Ein Kobold half wohl da!  
 Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;  
 der hat den Schaden angericht'.  
 Der Flieder war's: — Johannsnacht!  
 Nun aber kam Johannstag!  
 Jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht  
 daß er den Wahn fein lenken kann,  
     ein edler' Werk zu tun;  
     denn läßt er uns nicht ruhn,  
     selbst hier in Nürnberg,  
     so sei's um solche Werk',  
 die selten vor gemeinen Dingen  
 und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. (VII, 233-235)

Sachs' soliloquy falls into three sections, the first of which is a description of *Wahn* as drive or force. *Wahn* manifests itself everywhere, he observes, in the concentric but ever-larger circles of human existence: in the individual, digging "into his own flesh";<sup>13</sup> in the group, "man, woman, apprentice and child" attacking each other on a midsummer's eve; and in "the chronicles of city and state," beyond all temporal and geographical limits. Sachs notes further that *Wahn* has its roots within the individual and that its effect is perverse; although directed outward, it turns back against the Self without the Self's being aware of it: thinking he is the hunter, man is really hunted; imagining pleasure, he really does himself harm. *Wahn* is constantly at work, furthermore, resting only to renew itself, a force "without which nothing can happen" and over which one has little or no control: "only let it awaken and then see who can master it!" Obviously, in the qualities mentioned so far, Wagner's *Wahn* is similar to or even identical with Schopenhauer's *Wille*, the universal life-force.<sup>14</sup>

The second part of the monologue concerns the recent outbreak of that force in Nürnberg. In answer to his own question, Sachs half-humorously accounts for the riot as the work of a mischievous spirit, or of a glow-worm who could not find its mate, or of the heady elder tree. The examples may or may not point to the widespread prevalence of *Wahn* in spirit, animal, and plant world respectively; they are in any

case all phenomena mentioned in folklore as belonging to Midsummer's Eve.<sup>15</sup> Sachs is also troubled about his own share in the outbreak. "A shoemaker," he says, not knowing how to prevent a misfortune, "drew at the thread of *Wahn*" and unravelled more than he intended. Realizing then that he has become involved in an action which threatens to continue unresolved, Sachs wonders what he might do to guide *Wahn*, since he cannot prevent it, so that it will result in "nobler works" than the confusion and division caused so far. The decision he comes to in the third part of the soliloquy — the lines beginning "jetzt schaun wir" — is to use *Wahn* itself to transcend *Wahn*. Whatever he has in mind, the subsequent action indicates that he hopes to use the drive and deceptive power of *Wahn* in purification or transformation of itself, in order to realize the desirable rather than undesirable results potential in it.

The sixth mention of *Wahn*, and the first after the soliloquy, deals directly with the nature of the creative process. Sachs tells Walter:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,  
daß er sein Träumen deut' und merk'.  
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
wird ihm im Traume aufgetan:  
all Dichtkunst und Poeterei  
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei. (VII, 235)

The most conspicuous element in this passage is the introduction of the dream as a medium for communicating *Wahn* or as the manner in which *Wahn* is often revealed. A dream is similar to *Wahn* in that it arises without volition and is not subject to immediate control; it is like *Wahn* also in its vagueness and lack of fixed design or origin. But the dream differs from *Wahn* in being peculiar to one person and in presenting him with an image of something to be realized; it is a vision,<sup>16</sup> so to speak, of what *Wahn* might become, of how the raw material might be worked into an ideal version of itself.

Sachs' qualification of *Wahn* with the adjective *wahr* is also striking, for it suggests that the term as used previously in the play does not have only negative connotations. If *Wahn* can be "most true," then it surely need not be, as the action up to this point might lead one to conclude, a force resulting only in deception or confusion. Apparently the deception in *Wahn*, where it exists, can be made honorable, its ambiguity resolved, and the drive itself channeled without losing anything of its essential character. "Des Menschen wahrster Wahn" indicates moreover that the matter of dreams is a *right* revelation for the individual experiencing it, a way for him to overcome *Wahn* by shaping it according to his vision. Hence Sachs tells Walter to "note and interpret" his dream, for all poetry is nothing but *Wahrtraum-Deuterei*.<sup>17</sup> With this latter term, "the interpretation of truth given in a dream," the meaning of Sachs' injunction is clear: the poet's business is to interpret or clarify, and through this process, to form an image of the *Wahn* brought to him in dreams.

*Wahn* occurs next as a verb and re-introduces the problem of how Walter, even though he now has the vision of a *Meisterlied*, can win the girl without being a member of the Guild. How do you imagine (*wähnt Ihr*), he asks, that I can realize my hopes after what has transpired? Sachs' answer defines the common ground on which Walter and the mastersingers might meet. A master-song, he says, automatically makes a master of the man who sings it, and conversely, a mastersinger is by definition someone who has sung a master-song. Let Walter look to his achievement, therefore, and the external recognition will follow. Sachs goes on to caution Walter that a "beautiful song," springing from the mere exuberance of youth, is by no means a "master-song," for the latter presupposes a time of trial, "of necessity and care in life," which only experience can bring. Superficially, this is a restatement of the banality that suffering attends creation; more interestingly, it contains Wagner's explanation for the necessity of rules. The mastersingers, according to Sachs,

schufen sich ein Bildnis,  
daß ihnen bliebe  
der Jugendliebe  
ein Andenken klar und fest,  
dran sich der Lenz erkennen läßt. (VII, 238)

The rules are formal devices through which inspiration is captured and made forever available; they preserve original vitality, but without its crudity and uncertainty, and they give an illusion somewhat greater than the reality because it is "clear" and "established," always accessible and no longer subject to time.

Like so many passages in *Die Meistersinger*, this one has a counterpart in Sachs' advice to his colleagues in Act I. He suggests there that the mastersingers share responsibility for judging the song contest with the community, arguing that the people's choice would be closer to the girl's own, and that the masters ought to test the validity of their rules occasionally against the instincts of the folk.

Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,  
daß man die Regeln selbst probier',  
ob in der Gewohnheit trägem Gleise  
ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':  
und ob ihr der Natur  
noch seid auf rechter Spur,  
das sagt euch nur,

wer nichts weiß von der Tabulatur. (VII, 174-175)

Sachs' words posit a relationship in art between established artist and community (between the elite and the many, the dedicated cultist and the completely untrained audience) comparable to the relationship already posited in his advice to Walter between Guild and individual (between the preservers of the rules and the naturally inspired singer). This is not only a departure from the historical conception of the *Meister-*

singer,<sup>18</sup> it is also a clear indication that Wagner is elevating them here as the true vessel and container of art, for in their group the polar forces represented by Walter and the people of Nürnberg, the raw material of inspiration and sheer vitality, find a proper artistic outlet.

The two final occurrences of *Wahn* have the same connotation and may be considered together. To Beckmesser's notion that he himself intends to sue for Eva's hand, Sachs replies:

Gut Freund, Ihr seid in argem Wahn! (VII, 244)

Was ich sonst im Sinn, geht Euch nichts an:  
doch glaubt, ob der Werbung, seid Ihr im Wahn.

(VII, 245)

The repetition serves to remind us of Beckmesser's thorough-going self-delusion, of his victimization by the drive which Kant had said "excludes a correct judgment of the situation."<sup>19</sup> and of his ripeness for the important action taking place in this scene. Because he persists in his delusion, Beckmesser unwittingly gives Sachs the opportunity to utilize that *Wahn*, as he had resolved to do in the monologue, in order to overcome it with a "nobler work." The process may be quickly described: Beckmesser finds the account of the dream Walter had dictated to Sachs, pockets it, and when discovered, is allowed to keep it in the joyful belief that he has acquired one of Sachs' own poems.

This scene has been criticized as the only blemish in a work otherwise marked by unfailing good humor. Sachs seems to be playing a dirty trick on Beckmesser and deliberately preparing for his ignominious disgrace at the contest. But Sachs merely allows Beckmesser to assume what he cannot prevent him from assuming in any event, and this only because he has found the means — a trick, to be sure, but hardly a dirty one — by which all the characters will be able to rise above the *Wahn* presently surrounding them.<sup>20</sup> Sachs does not discriminate against Beckmesser, furthermore, for his action follows a trick previously played on Walter in order to free him from *his Wahn*. Walter had assumed a master-song might exist without benefit of the rules, but Sachs persuades him almost without his knowing it to cast his dream-vision into the prescribed form of the master-song. Drawing an analogy between that form and the desire to gain Eva as his wife, Sachs tells Walter he must create a second verse exactly like the first, as required by the rules, "so that," as he slyly puts it, "one can see you're choosing a proper mate." The required third stanza, similar to and yet different from the first two, occurs to Walter then after Sachs insists the proof of a good marriage lies in the children.

Ob euch gelang  
ein rechtes Paar zu finden,  
das zeigt sich an den Kinden. (VII, 240)

Thus with Walter, as with Beckmesser, *Wahn* is used to disabuse the singer of his *Wahn*; deception is used to correct his self-deception, per-



suading him to create a work which is nobler than the material it is made of.

The tripartite scheme of the master-song is observed throughout the comedy. Historically, a *Meisterlied* was constructed of one stanza (*Stollen*), followed by a second stanza exactly like it, and these by a slightly different third (*Abgesang*).<sup>21</sup> This group of three forms a section (*Gesätz*), and three such sections make a complete work (*Lied*). In Walter's Prize Song, this scheme has been reduced to one extended section, with each of the *Stollen* subdivided into two parts, the *Abgesang* in this case standing for the third *Gesätz*.<sup>22</sup> The structure of the play follows this form exactly: each of the three acts is divided into two sections, of which the second is either an abortive attempt to make a *Meisterlied* (Walter's Trial Song in Act I, Beckmesser's serenade in Act II), or is the master-song itself (the Prize Song of Act III).<sup>23</sup> The major steps in the action correspond. In Act I: confusion of the masters upon hearing an inspired song which violates the rules; in Act II: a riot occasioned by a song made unnatural through a too close adherence to the rules; in Act III: the community's acceptance of an inspired song formalized into a masterwork by the rules. The same tripartite arrangement, in somewhat more intricate pattern, is observed in the alignment of characters, particularly with regard to Sachs.<sup>24</sup> In Act I he faces the issue raised by Walter's Trial Song; in Act II the issue raised by the serenade. In Act III he not only brings about a resolution of these previously opposed issues, but is himself apotheosized by the people of Nürnberg for having made the creation of a *Meisterlied* possible.

The prevalence of this scheme, and especially its application to Sachs, suggests the glorification of more than a mere song. Furthermore, *Wahn* so far has been discussed only as thesis and antithesis, so to speak, of an obvious dialectical scheme: on the one hand, *Wahn* as drive or impulse leading to self-deception; on the other, *Wahn* as trick or deception by which that undirected and confusing force is channeled into a "nobler work." But the nature of that work, the result of applying *Wahn* in transformation of *Wahn*, still needs clarification.

A clue is given by the essay *Über Staat und Religion* (1864), which Wagner wrote in the final years of his work on *Die Meistersinger*. The fundamental basis of existence, according to the essay, is "a blind drive of incredible power and force" which each individual tries to utilize for satisfying his own instincts and pleasures. The purpose of the State is to hold this egoistic drive in check: "it is an agreement between individuals to impose mutual limitations upon themselves in order to protect each other from mutual abuse" (VIII, 8). Since most men are incapable of looking beyond their immediate desires, however, Wagner tries to explain how this contract can stay in effect. The answer lies in *Wahn* or, more specifically, in a capacity for deceiving and being deceived (*Wahnvermögen*), through which the individual is persuaded to

act without volition or complete self-awareness.<sup>25</sup> In political life this *Wahn* goes under the name of patriotism; under the illusion of serving his own interests, the individual subscribes to the laws of the State and pledges it his support as a citizen.

Now patriotism, Wagner goes on to say, strengthens the solidarity of one state by pitting it against another; it is not always an unmixed blessing, since it "blinds the citizen to the welfare of mankind in general" (VIII, 13). Patriotism operates primarily for men of average intelligence, furthermore, and since such men are easily swayed by public opinion, patriotism itself is subject to distortion. "The same *Wahn* which persuades the egoistic citizen to self-sacrifice can also, through misguidance, lead to confusion and to actions least conducive to public peace" (VIII, 14). In short, patriotism needs a guide, and this Wagner finds in Religion, "a complete reversal of the endeavors fundamental to the organization of the State." *Wahn* operates in Religion by compelling the individual to deny himself for the sake of an other-worldly ideal, "communicating a higher world to ordinary human view and bringing knowledge of what most deeply concerns others" (VIII, 26). In this sense, *Wahn* may be said to serve a "divine" purpose, for it leads men beyond themselves to the broader interests of mankind, and these are identical with the interests of deity.

Neither patriotism nor religion, however, is the ultimate achievement of the *Wahnvermögen*. These may be enough for the ordinary man, but the extra-ordinary man, or "truly noble spirit," who knows the actuality concealed by such *Wahn* (the *Wahn*-as-will behind the *Wahn*-as-deception) needs relief from his insight, "a periodic but complete diversion from the ever-present gravity or seriousness [*Ernst*] of life" (VIII, 28). This is given by Art. Wagner distinguishes at once between art for the ordinary man, "a mere entertainment," and Art for the noble spirit. The latter is "an honorable deception," the deliberate and conscious creation of unreality as a substitute for the real. "*Wahn* in this case must be completely honest and must admit its nature as illusion from the start" (VII, 28).

It does not lead us actually and completely away from life, but lifts us beyond it and makes it appear like a game. And even when this game turns out to be serious or terrible, we know it is only an illusionary construction [*Wahngebilde*] and are comforted and relieved. . . . A work of noble Art, taking the place of life's gravity, dissolves reality beneficently in *Wahn*, and this *Wahn* in turn sends back a reflection of life's earnest reality. (VIII, 29).

In this way, Art accomplishes what neither patriotism nor religion alone could do, for out of his knowledge of *Wahn*, the artist finds the way to elevate this force and control it. This, Wagner asserts, is a noble deed for which Art deserves the name of "savior of life [*Lebensheiland*]." <sup>26</sup>

The argument of *Über Staat und Religion* demonstrates clearly that

Wagner thought of his synthesis as another aspect of *Wahn*. The nature of the world is *Wahn-Wille*, primeval energy or life-force, with the power to cause self-delusion; but the capacity for being deluded, the *Wahnvermögen*, which is also a capacity to delude, is the means by which one can transform the original, unrestricted force into the *Wahngebilde*, a deliberate and consciously illusionary image of actuality, the "noble" work of art. In *Richard Wagner in Bayreuth*, Nietzsche explains the nature of the *Wahngebilde* as giving "the illusion [*Schein*] of a simpler world, a briefer solution to the puzzles of life." *Die Meistersinger*, he goes on to say, permits a glimpse of "apparent chaos" only to show how "that which once seemed incapable of being unified can be put together." To Nietzsche,<sup>27</sup> then, the *Wahngebilde* of Wagner's comedy is characterized primarily by the harmonization of opposites, presumably like the personal, artistic and political results already noticed in the play.

Obviously, then, the work of art glorified in *Die Meistersinger* is more than a song. It is the imaginative reconstruction of morality, the transformation of life by art or, more accurately, the governing and guiding of life by the artistic process, the establishing of conditions in which such incidental works as Walter's *Meisterlied* are natural and inevitable. The creator of the noble work of art, therefore, in distinction to the creator of the master-song, is Hans Sachs, the artist of life manipulating *Wahn* in Nürnberg in much the same way Wagner probably imagined himself manipulating *Wahn* for the benefit of the entire German nation.<sup>28</sup> Sachs' role is underscored by the quaint portrait David draws of him at the beginning of Act III. Recalling that St. John's Day (*Johannistag*) is also Sachs' baptismal day (*Namenstag*), David sings:

Am Jordan Sankt Johannes stand,  
all Volk der Welt zu taufen:  
kam auch ein Weib aus fernem Land,  
von Nürnberg gar gelaufen;  
sein Söhnlein trug's zum Uferrand,  
empfang da Tauf' und Namen:  
doch als sie dann sich heimgewandt,  
nach Nürnberg wieder kamen,  
im deutschen Land gar bald sich fand's,  
daß wer am Ufer des Jordans  
Johannes war genannt,  
an der Pegnitz hieß der Hans. (VII, 232)

With charming medieval casualness about time and place, then, Sachs is presented as a sort of latter-day John the Baptist, whose mission is to prepare Nürnberg for the reception of its savior, the noble work of art.<sup>29</sup> And the art accepted by that community, symbolized by its crowning of Walter for the *Meisterlied*, is the transcendence of *Wahn* — in all its particularity, confusion, divisiveness, and unrestraint — into a harmonious image of life. It is appropriate, therefore, that Walter place his laurel wreath on Sachs' head and that Sachs receive the multitude's homage

at the song contest, for only he has realized the deeper purpose of that contest, "to show the world the value and worth of art" (VII, 172), and only he has recalled the Meistersinger to their sacred and political duty of representing "die heil'ge deutsche Kunst" before the world.

<sup>1</sup> Notable exceptions: Georg Witkowski, *Das deutsche Drama des 19tn. Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt*, 3d ed. (1910); Friedrich W. Kaufmann, *German Dramatists of the 19th Century* (Los Angeles, 1940). Erich von Schrenck's *Richard Wagner als Dichter* (Munich, 1913) is suggestive but uneven, falsely contrasting Walter und Sachs as representatives of different "poetic types."

<sup>2</sup> Very disappointing is the analysis by Gustav Roethe, "Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen 'Meistersinger'," in *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, XXXVII (1919). Roethe spends most of his time discussing Dienhardstein's "Salvator Rosa" as a source for the *Wahn*-motive. Incidentally, another source, Goethe's "Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung," is suggested by Guido Adler, *Richard Wagner*, 2d ed. (Munich, 1923).

<sup>3</sup> "Wagner's usual procedure in composing an opera was as follows. First he wrote a detailed scenario, then the actual poem, sketches for the leading themes being jotted down in the process. The poems of *The Ring* and *Die Meistersinger* were actually printed before he had set to work on the music." Robert M. Rayner, *Wagner and 'Die Meistersinger'* (London, 1940), p. 117. According to Wagner himself: "I was in the first instance Poet, and only in the complete working out of the poem became once more musician." He adds, however, that he was "a poet conscious in advance of the power of musical expression for the working out of the poem" (*ibid.*, p. 48).

<sup>4</sup> Apparently a non-professional can take care of (if not settle) the question of evaluation quite simply. Rayner writes of *Die Meistersinger*, I hope with tongue in cheek: "That his libretto is not lacking in literary merit may be judged from the fact that it, alone of his works, has been performed as spoken drama (by the students at a German university), and that it has been edited, complete with notes and vocabulary, in an American series of text-books in German literature" (Rayner, p. 150).

<sup>5</sup> *Wörterbuch* (1922), XXII. If this study does nothing more than re-stress the need for investigating Wagner's word-making skills, it will have accomplished a major purpose. The language of Expressionism, e.g., was anticipated in *Tristan und Isolde*.

<sup>6</sup> Geographically, the earlier half of the comedy out-balances the later; temporally, the situation is reversed.

<sup>7</sup> The only serious discussion of *Wahn* in Wagner is by Anni Carlsson, "Das mythische Wahnbild Richard Wagners," *Deutsche Vierteljahrsschrift*, XXIX (1955). 1. Heft, 237-254. As indicated by the title, Miss Carlsson's article deals with the myth as an essential element in Wagner's program for the "art work of the future." She points out, among other things, how the "noble deception" is served by the creation of a "mythical past" for the music dramas (p. 244), and that Wagner, in his own words, aimed ultimately at "the presentation of religion in action." Strangely, the article does not discuss *Die Meistersinger*.

<sup>8</sup> Wagner quotations are from *Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden*, ed. Wolfgang Golther (Berlin, n.d.). These will be given in the text with appropriate volume and page numbers. Verse is given in the original; prose translations are mine.

<sup>9</sup> Sachs takes his cue, of course, from Walter's Trial Song (VII, 182), whose subject is the re-awakening of the world and of love in Spring.

<sup>10</sup> Rayner, p. 145, recognizes the conflict in *Die Meistersinger* between "creative impulse" and "technical skill," and that "the true resolutions of the conflict lay in the reconciliation of the two elements," but seems to negate his own insight by saying, "Walter does not enter upon the contest as a protagonist of the



creative impulse, but as the only means of winning his desired bride." Wagner has more in mind than his character has!

<sup>11</sup> Wagner's elaborately created parallels make no sense if Beckmesser is not accepted as Walter's dramatic equal. True, he is destined for ultimate defeat, but this does not lessen his role as Walter's artistic and personal opponent.

<sup>12</sup> The quotations, and other information in this paragraph, are from the article on "Johannisabend" in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, ed. Hanns Bächtold-Stäubli (Berlin, 1931-1932). Cf. Grimm's *Wörterbuch* under "Wahn," XIII, 628: In Wagner, "wahn kann . . . gerade die verkehrten anschauungen der menge, unwissenheit, aberglauben bezeichnen."

<sup>13</sup> Cf. Thomas Mann: "[Der Wille] schlägt beständig die Zähne in sein eigenes Fleisch, jenem Tartaros-Insassen gleich, der gierig sein eigenes Fleisch verzehrt." In "Schopenhauer" (1938), *Gesammelte Werke* (Berlin, 1956), X, 306.

<sup>14</sup> Wagner probably became acquainted with Schopenhauer in 1852 while writing the poem of *Die Walküre* (Rayner, p. 51). In *Über Staat und Religion* (1854), he hints that he derived his idea of *Wahn* from Schopenhauer (VIII, 11). The place: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Book II, Chapter 27, "Vom Instinkt und Kunsttrieb."

<sup>15</sup> The *Flieder* or *Holunder* especially. Sachs' reflection on Walter's Trial Song begins with a reference to the elder: "Wie duftet doch der Flieder / so mild, so stark und voll! / Mir löst es weich die Glieder, / will, daß ich was sagen soll" (VII, 197).

<sup>16</sup> The force of imagination working as we sleep? Prof. Paul A. Pisk of the University of Texas points out that this passage anticipates later discoveries about the role of the unconscious in the creative process. Nietzsche builds on the quotation in commenting on the attitude of the "artistic man" to the "reality" of the dream: "out of this he interprets life for himself; through his visions he exercises himself for life." *Die Geburt der Tragödie*, in *Werke* (Leipzig, 1917), I, 1, 21.

<sup>17</sup> *Deuten*, "interpret," is another key Wagnerian word. It is included in the name of Walter's Prize Song, "Die Morgentraumdeutweise," and figures importantly in the Quintet in Act III. Cf. Wagner's definition of the poet as "der Wissende des Unbewußten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen" (IV, 161).

<sup>18</sup> The *Meistersinger* were of course an esoteric group, deliberately apart from the folk. Wagner certainly elevates the "folk," but not, as Rayner says, "at the expense of the judgment of professed cognoscenti" (p. 151). Folk and mastersingers are needed to recognize the Prize Song. Sachs' preeminence, and his words to Walter concerning his colleagues, are evidence of the high esteem in which Wagner holds the mastersingers.

<sup>19</sup> Elsewhere Kant defines *Wahn* as "die Triebfeder der Begierde" (*Anthrop.* 10, 304). Cited from Grimm's *Wörterbuch*, XIII, 633.

<sup>20</sup> The musical *Wahn*-motif occurs at Beckmesser's entrance and again when he catches sight of Walter's song. It occurs also as Beckmesser sings the second verse of the song at the contest. These are nice supports for my point. Wagner himself had difficulties with the trick scene. At first (1845) he could not decide whether Sachs should give Beckmesser the song, or deny any knowledge about it, or instruct him "maliciously" concerning its performance (Rayner, pp. 22-23). The reason for his difficulty was that the concept of *Wahn* as discussed here had not yet developed in his mind.

<sup>21</sup> Other features of a *Meisterlied* (rhyme scheme, number of lines, melodies, etc.) need not concern us. Wagner derived the bulk of his knowledge from Joh. Christoph Wagenseil, *De Sacri Rom. Imperii Libera Civitate Noribergensis Commentatio* (1697), and particularly from the Appendix: "Der Meistersinger holdseligen Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen." See Herbert Thompson, *Wagner & Wagenseil, a Source of Wagner's Opera, 'Die Meistersinger'* (London, 1927).

<sup>22</sup> In the play, Sachs calls the *Gesätz* a *Bar*. — The dream has three *Bars* of twenty-five lines each: each *Stollen* seven lines (rhymed abccaa), the *Abgesang* eleven (rhymed abcbacddeef). The Prize Song has one *Bar* of forty-one lines:



each *Stollen* has thirteen lines (rhymed abbccadedefgf), the *Abgesang* fifteen (rhymed abcbacdd-efefggc).

<sup>23</sup> For further analysis in the same vein, s. Albert Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (Berlin, 1931).

<sup>24</sup> The esoteric Wagnerian might note that Sachs is the middle figure in triads represented by Walter-Beckmesser, Walter-Eva, David-Magdalene, mastersingers-folk. His stature developed in Wagner's mind only gradually. In the original draft he was "an unpleasantly ironical person" whose main function was to bring about a happy ending; the soliloquy was "a petulant jeremiad about the decadence of poetic art in Germany" (Rayner, p. 25). Wagner himself explains in "Eine Mitteilung an meine Freunde" (1851, IV, 284 ff.) that his original purpose was to write a *Satyrspiel* or parody of the singing contest in *Tannhäuser*, and that he "thought of Hans Sachs as the last representative of the artistically productive folk-spirit . . . opposed in this respect to the philistine mastersingers."

<sup>25</sup> Straight out of Schopenhauer, as Wagner implies (VIII, 11). See note 14.

<sup>26</sup> An analysis of the essay may be found in Paul Moos, *Richard Wagner als Aesthetiker. Versuch einer kritischen Darstellung* (Berlin, 1906). Paul Bekker seems to grasp sporadically what Wagner has in mind. He speaks of illusion in *Die Meistersinger* as "conscious artistry of form" and of Wagner's "intentional illusion in the game of art." *Richard Wagner. His Life in His Work*, trans. M. M. Bozman (London, 1951), pp. 356, 359. The German edition (1924) was not available to me.

<sup>27</sup> One recalls Nietzsche's listing together of *Schein*, *Wahn*, *Irrtum* and *Kunst* in *Die Geburt der Tragödie*, and of his identification of *Wahn*, *Wille*, *Wehe* as "the mothers of existence." (*Werke*, I, 5, 44-45). He also frequently uses the phrase "Erlösung des Scheins" for art (I, 20, 144). "Art alone is able to transform our thoughts of disgust at the horror and absurdity of existence into images to live with" (I, 7, 56).

<sup>28</sup> In typically elaborate fashion, Wagner tries to explain how the insights of the "noble spirit" can be communicated to the "ordinary man." The former performs an "act of resignation and self-sacrifice" through which the latter vicariously experiences a release from the particular or purely local ("das Conventuelle") and becomes able to receive "das Rein-Menschliche," i.e. what is "common to all men beyond space and time." Sachs' own act of resignation has been misinterpreted by H. S. Chamberlain, and others after him, as the surrender of his love for Eva (*Das Drama Richard Wagners*, 1892). It is rather his refusal to base his actions on anything partial or to identify himself with anything not serving "die heil'ge deutsche Kunst."

<sup>29</sup> The Chorale at the beginning of the play establishes a "sacred" tone by celebrating John the Baptist. And a baptism — of Walter's mastersong — actually does take place during the play, with Sachs officiating. — The Biblical vocabulary does not signify a religious allegory, of course, but underlines the strongly moral nature of Wagner's Art. Similarly, the reproduction of the historical Sachs' hymn to Luther, "Die Wittembergisch Nachtigall," does not so much proclaim a protestant spirit as herald the coming of a Reformation in Art. — The moral bent in Wagner is at first blush difficult to reconcile with the enthusiasm later shown him by the adherents of *l'art pour l'art*. Yet Wagner himself had little sympathy with glorifying a work in one genre as the culmination of artistic activity, and he downgrades Shakespeare precisely for this "limitation." What Mallarmé, e.g. admired most in him (apart from the musical quality) was the "illumination" of confusion and darkness by means of the theatre, i.e. Wagner's enlightenment of the public through dramatic art. See Wallace Fowlie, *Mallarmé* (Chicago, 1953), pp. 82-83.

### Goethe Letters Discovered

In the latest bulletin of the Goethe Society Dr. Paul Raabe reports the discovery of several previously unknown letters by Goethe to Julius Heinrich Gottlob Schlegel (1798), Christian August Vulpius (1807), Carl Bertuch (1810), Christian Gottlob Frege (1810), Carl Friedrich Ernst Frommann (1812), and others. The letters, which cover a wide range of subjects, were discovered in the Goethe Museum in Frankfurt; there are about fifteen more in the Goethe Museum in Düsseldorf, bringing the total of recently discovered Goethe letters up to forty.

### New Edition of Georg Heym

The collected works of Georg Heym, the German expressionist poet, are being published in a new edition by Heinrich Ellermann, Hamburg. This edition will be in four volumes and will include previously unpublished prose and plays as well as letters and diaries. The same publishers are preparing an edition of documents relative to Heym's life and work.

### New Edition of Fichte

The Bavarian Academy of Sciences is preparing a new critical edition of Fichte's works. Much of the material is being published for the first time. The first volume, for example, contains posthumously discovered manuscripts on a wide range of subjects from religion to education, dating from his early period in Zürich (1788-90), Leipzig (1790-91), etc. The new edition will appear in four series: I, works published by Fichte; II, writings discovered posthumously (to 1810); III, writings discovered posthumously (1810-1814); IV, correspondence. Series I to III together comprise 24 quarto volumes of about 500 pages each. The edition will appear at an average rate of two volumes a year, starting this spring.

## FRIEDRICH VON HAGEDORN'S "SEIFENSIEDER" AND FREEDOM

EUGENE K. GROTEGUT

*University of California, Berkeley*

The raw material which Hagedorn submits to the shaping force of his language, thought, and poetic sensibility in his most popular verse tale "Johann der Seifensieder"<sup>1</sup> has an illustrious history in the didactic literature of Europe. The primary source for this poem as well as the majority of his fables and verse tales is not the poet's creative imagination, but literary tradition. Hagedorn's consistent defense of the Opitzian demands for deference to precedence in matters of poetic composition has often been noted in the histories of German literature, while qualifying statements, inevitably claiming his independence in the use of traditional material, occur quite as frequently. Rarely, on the other hand, can one find a treatment of this often noted independence.<sup>2</sup> This paper is intended to demonstrate the extent to which he departed from his models and the direction taken in his departure, as represented by the tale "Johann der Seifensieder." Hagedorn's freedom from the limits imposed by imitation, however, cannot be discussed without considering a freedom of a different sort. The poem, considered as a part of a specific literary tradition, is unique in that it constitutes a statement on the freedom of the human spirit, a subject of enduring concern to Friedrich von Hagedorn.

It is highly appropriate that possibly the first version of the motif which constitutes the basis of his tale, namely, that money given to a poor man causes him discomfort from which he subsequently seeks to escape, is found in the works of Horace, Hagedorn's literary idol. It reappears on numerous occasions in the works of such authors as Jacques de Vitry, Burkhard Waldis, Hans Wilhelm Kirchhof, Bonaventure des Périers, and Jean de La Fontaine.<sup>3</sup> A comparison of "Johann der Seifensieder" with all its literary predecessors reveals that Hagedorn, as so often, preferred a poem by La Fontaine as his chief model.

Hagedorn, in his search for felicitous form, reveals extensive dependence upon La Fontaine's "Le Savetier et le Financier" not only in details of content, but also in the structural sequence of its narrative. Nevertheless, he is completely aware of the aesthetic imperatives governing any departure from the pattern established in his model. These requirements are, for the German poet, assembled under the collective term *Witz*, a playful, or perhaps better, a graceful expression of wisdom:

Erdichte stets: man gönnt dir das Vergnügen,

Doch nur der Witz bringt der Erfindung Lob. (Hagedorn, I, 192)

*Witz*, as the term is employed by Hagedorn, is not mere child's play nor is it the arbitrary, dazzling display of the intellect. It is the attempt to express that which is felt to be true, but to do so without the weight of profound seriousness, thus something lying between disciplined thought and the unfettered play of the mind. As such it was characteristic of the urbane gentleman of the eighteenth century, who cultivated it as a

mode of expression in an age when the intellect sought to loosen the bonds of the old respectable prejudices of the past without becoming completely divorced from them.

Freedom from the past and from the restrictions of the traditional was largely acquired through independence in the mode of expression. Thus, Hagedorn departs from the narrative patterns established by such predecessors as Waldis and Kirchhof through his use of a French model, which in turn is altered in order to conform with his own artistic goals. The abrupt heaviness of transition from one scene to another, from narrative section to didactic section, for example, which is characteristic of the earlier German versions and on the whole of all poetry on an unsophisticated level, has no place in the poetry of Hagedorn, student of Boileau, and La Fontaine. If, for example, we direct our attention to those moments when the poet moves from one section of the poem to another, we shall see how he has mastered the Horatian *suavitas* of transition,<sup>4</sup> a technique, or rather, an array of techniques clearly discernible also in the works of Boileau and La Fontaine.<sup>5</sup> Hagedorn does not baldly state: here is one actor in my story — here is another, or: this is my story and now the moral. Such directness is characteristic rather of the versions of de Vitry, Waldis, and Kirchhof. Instead, Hagedorn directs the reader's attention toward a later section in the poem through the use of a strategically placed word or phrase, subtly anticipating that which is to follow. At three places in his characterization of Johann, for example, he includes apparent incidentals which presage the introduction of the neighboring hedonist. The simple joy of Johann, rejoicing over his humble fare, prepares the way for the gastronomic revels which occur in the neighbor's house. The final words of the verses describing Johann's vocal propensities, "und seine Kraft/ Durchdrang die halbe Nachbarschaft," introduce indirectly what is to appear thirteen lines later, namely, the effect of his singing upon the neighborhood. The third instance of the disguised transition is found in the allusion to sleep. Hagedorn, by introducing the subject at this point, brings the reader one step closer to the introduction of the next character and the focal point about which the conflict turns.

The central section of the poem, bringing the two protagonists into conflict, is appropriately conceived in the form of a dramatic dialogue, differing markedly from the summary narrative of the poem's first 40 lines. Although La Fontaine provided Hagedorn with this particular feature in the structure of the poem, the latter arrived independently, as in all the preceding instances, at the means of transition from the one section to the other. In this instance, however, the transition is not that of a change from setting to setting so much as a shift from one style of presentation to another. While La Fontaine goes directly from the descriptive verse and the indirect speech of the introduction to the direct form of address in the dialogue, Hagedorn announces the approaching

conflict and change in style by permitting the villain to express directly his irritation:

Zum Henker! lärmst du dort schon wieder,

Vermaledeyter Seifensieder?

Ach wäre doch, zu meinem Heil,

Der Schlaf hier, wie die Austern feil! (Hagedorn, II, 117)

Thus, in four verses he narrows the temporal limits from indefinite time to one specific occasion which precedes the confrontation of the naive singer by his adversary.

The above comparison of Hagedorn's poem with "Le Savetier et le Financier" should not be construed as a value judgment in favor of the German tale, but merely as evidence of the German author's stylistic independence. The absence of the transitional elements from La Fontaine's fable in turn is by no means to be considered a flaw. His version needs no such devices, in that other means of acquiring unity and the even progression of his narrative are employed. Where Hagedorn must bridge the gap between each detailed and clearly defined section of the tale, La Fontaine exercises economy of expression. Where Hagedorn employs the closed form of the couplet and lines of equal length, La Fontaine writes open *vers irréguliers* with a free rhyme scheme. The absence of a transitional device to connect narrative and didactic elements in La Fontaine's fable is, of course, to be expected since in his poem the didacticism is present only by implication. Herein lies the key to the basic difference between the two poems. La Fontaine has not only taken over a traditional story; with it he has accepted the accompanying moral.<sup>6</sup> Accepting the view that money is a source of unhappiness, he leaves the interpretation of this moral to the reader, devoting his attention to the graceful and witty rendition of the narrative theme. Hagedorn, in contrast, does not submerge the ethical in the aesthetic, but employs the latter in the direct service of his didacticism. And although he enunciates the traditional view that money cannot bring happiness, he nevertheless breaks free of the limitations of the particular moral burden which had previously been attached to the story. Appropriately enough his freedom in this respect may be well illustrated by the very element which helps to mark his formal independence from La Fontaine, namely, the disguised transition.

In the second verse of the poem, Johann is described as having learned many beautiful songs ("Erlernte viele schöne Lieder"). In the next section of this characterization his intellectual and spiritual accomplishments are described:

Im Lesen war er anfangs schwach;

Er las nichts als den Almanach

Doch lernt' er auch nach Jahren beten,

Die Ordnung nicht zu übertreten,

Und schlief, dem Nachbar gleich zu seyn,

Oft singend, öftrer lesend ein. (Hagedorn, II, 117)



At this point, the process of learning has been mentioned twice. The reader awaits the third element of the triad. And the transition from the narrative to the didactic section has already been accomplished.

Er lernt zuletzt, je mehr er spart,  
Wie oft sich Sorg und Reichthum paart,  
Und manches Zärtlings dunkle Freuden  
Ihn ewig von der Freyheit scheiden,  
Die nur in reine Seelen strahlt,

Und deren Glück kein Gold bezahlt. (Hagedorn, II, 119)

Thus, after the scene between the two protagonists, Hagedorn returns to the summary narrative style of the introduction, revealing the continuation and conclusion of the learning process. Utilizing also the transitional effect of the triad structure, he thereby avoids the obtrusive result of the isolated moral statement or the epimyth. Stylistic sophistication, however, is not the only result of his innovations in this instance, for the principal theme of the poem is embodied in Johann's ultimate recognition of a moral truth. This theme is neither proclaimed aloud for the simple reader in the manner of a Waldis or a Kirchhof, nor left unstated, as with La Fontaine, out of respect for the reader's proclivity to ennui. The discovery that unhappiness and wealth are often found together and that contentment is the best policy belongs to Johann and those readers who might derive pleasure and enlightenment from it. It is not Hagedorn's primary goal, however, to contrast wealth with poverty nor to demonstrate the disrupting effect of money upon the poor, but contented, man. The very title of the poem is indicative of this fact: where Horace tells of Phillip and Mena, and Waldis writes "Vom reichen und armen Mann," and La Fontaine of "Le Savetier et le Financier," Hagedorn is concerned only with "Johann der Seifensieder." For his peers, Hagedorn writes a parable on the destiny of man, a rococo, completely secular *Erziehung des Menschengeschlechts*. In order to reveal clearly the new, more elevated theme which Hagedorn has made a part of this traditional story it will be necessary to retrace our steps, analysing the poem in somewhat greater detail.

One commentator on the poem suggests that Hagedorn chose to change the trade of his central figure from that of cobbling to soap-making in order that the form of the word (*Seifensieder*) would more nearly approach La Fontaine's *Savetier* (cf. R. Petsch, p. 186). To attribute such naive dependence to Hagedorn is unwarranted. It is unlikely that he would break with a well-known element of the tradition without an excellent reason, for, as he points out in his notes to the poem, both Waldis' and La Fontaine's versions still enjoyed considerable popularity. Rather, it would seem that by thus contrasting Johann with his literary predecessors, Hagedorn intended to emphasize even more the humble station of his hero, for the pejorative connotation associated with the term *Seifensieder* was probably already current at that time.<sup>7</sup> By the emphasis thus placed upon Johann's low position in the social structure,

the resulting image of the supremely happy man is made all the more striking. The nature and the source of this happiness is then particularized. Hagedorn immediately identifies Johann's joy as that of a childlike creature living in a state of innocence. In order to do so he must expand upon the image of La Fontaine's "Sire Gregoire." The French poet rapidly sketches a satiric caricature, entirely in keeping with the dehumanization imposed by the artist of the rococo upon the human being. It is a characteristic of the age when in paintings the human face, which reflects each man's uniqueness, is eclipsed by the curve of the body or frozen into the black profile of the silhouette. Hagedorn's portrait of Johann, on the other hand, lies midway between the affectionate manner in which Chardin portrays his neighbors and the satiric realism of Hogarth. He is not only described as singing from dawn to dusk, but, naive creature that he is, also at his meals, both breakfast and supper. It is necessary to mention once again the sequence and the character of the knowledge he acquires, for these elements are essential not only to the unity of the poem through their effect as a transitional device, but also to the completion of Johann's characterization. When he learns his songs he performs the most elementary of intellectual exercises. His control over the techniques of reading and praying raises him another step in the scale of intellectual development. And yet such acquisitions do not disturb his emotional equilibrium, do not contaminate his purity of soul. But neither do they advance to any great extent the state of felicity into which he has been placed. They merely supplement his most valuable possession, the gift which enables him to enjoy life.

Hagedorn's allusion to the happiness of the seven wise men, taken directly from La Fontaine's fable, is an appropriate conclusion to the introductory section of the poem, completing the total image he has attempted to create. The explicit significance of the allusion and its relationship to the preceding elements in his description are most distinctly revealed in his poem "Die Glückseligkeit":

Es ist das wahre Glück an keinen Stand gebunden:  
Das Mittel zum Genuß der schnellen Lebensstunden,  
Das was allein mit Recht beneidenswertig heißt,  
Ist die Zufriedenheit und ein gesetzter Geist.  
Der ist des Weisen Theil. Die Nerven und die Stärke  
Des männlichen Gemüths sind nicht des Zufalls Werke.  
Nicht Erbrecht, noch Geburt, das Herz macht groß und klein:  
Ein Kaiser könnte Sklav, ein Sklave, Kaiser seyn. (Hagedorn, I, 19-20)

It is immediately apparent how the reference to the wise men becomes much more pregnant with meaning than in La Fontaine and how, consequently, La Fontaine's causerie-like insertion becomes a unifying factor in the German poem. Each of the characteristics attributed to Johann is likewise one of the fruits of wisdom. It is necessary here, however, to note that Johann is not called "wise," but merely appears as one element in a simile, not an equation. Thoroughly secular in his view of life,

as is attested by the minor role played by prayer in this poem, Hagedorn rarely expresses himself on religious matters, but he does not thereby fail to erect an ideal, unalterable standard which man might worship. The omnipotence to which he pledges his faith is wisdom; the representative on earth of this divinity, the wise man. The measure of true wisdom for Hagedorn is the degree to which happiness is realized on earth, the degree to which the individual is capable of *creating* for himself a state of felicity:

Was ist die Weisheit denn, die wenigen gemein?

Sie ist die Wissenschaft, in sich beglückt zu seyn.

Was aber ist das Glück? Was alle Thoren meiden:

Der Zustand wahrer Lust und dauerhafter Freuden. (Hagedorn, I, 22)

Johann's joy is not a product of knowledge or capability (*Wissenschaft*), but of his innocence.

Hagedorn subtly transforms La Fontaine's remark about the wise men into an integral part of his characterization of Johann, but his use of the next section in the French poem displays an even better example of the poet's ability to compress his material and subject it to his own ends. La Fontaine concludes his characterization of the financier:

Et le Financier se plaignoit

Que les soins de la Providence

N'eussent pas au marché fait vendre le dormir,

Comme le manger et le boire. (La Fontaine, II, 217)

His wealthy man plays the purely negative role of tempter. Later, when the financier, smiling at his adversary's naiveté and with consciously malicious intent, bestows his gift upon the unsuspecting shoemaker, he becomes, as in De Vitry's *exemplum*, almost satanic. Hagedorn, however, using the reference to food and drink as his point of departure, makes of the merely wealthy man an incontinent hedonist of means. The increased particularization of this section, exemplified by Hagedorn's rendition of the French "le manger" by "die Austern," is again, as in the characterization of Johann, designed to contribute essentially to the principal theme of the poem. The hedonist acts not so much the malicious tempter, demonstrating the thesis that money disturbs the peace of the human soul, but fulfills rather a double role, absent from all the earlier versions of the story. He is the relatively harmless instrument through which the innocent Johann becomes infected with one of the prejudices of civilization: the idea that man can acquire happiness from anything outside himself. Secondly, he himself demonstrates the futility of the pursuit of happiness by materialistic means; Hagedorn has thus abandoned the view that wealth disturbs the owner's sleep.

The characterization of Johann is continued in the next scene, in which Hagedorn follows very closely the pattern established by La Fontaine. It is significant that the one alteration he makes has a far greater effect than its extent would seem to warrant. Johann, in concluding his complaint about the number of holidays, is permitted to reveal a flaw:

Und wer sie alle roth gefärbt,  
 Der hatte wohl, wie Ihr, geerbt,  
 Dem war die Arbeit sehr zuwider;  
 Das war gewiß kein Seifensieder. (Hagedorn, II, 118)

The hedonist renders a judgment of this naive speech when he answers, "Itzt bist du nur ein schlechter Praler." As a result of this unearned claim to virtue which Johann makes, the discomfort to which he is subjected does not have the entirely farcical effect of the French poem. Sire Grégoire is the completely innocent victim of his designing malefactor, whereas Johann receives a punishment appropriate to the sin of pride. Unlike his French predecessor he becomes an even better defined character as a result of this scene, and as Johann gains in depth the reader is permitted to identify himself with this quaint creature who likewise fails to meet the demands of perfection. Hagedorn gives to Johann a dimension lacking in Grégoire, just as he expands upon the plebeian moral traditionally associated with the story.

The effect of newly gained wealth upon the gay spirits of the financier's neighbor is described by La Fontaine:

Il retourne chez lui; dans sa cave il enserre  
 L'argent, et sa joie à la fois.  
 Plus de chant: il perdit la voix,  
 Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines.  
 Le sommeil quitta son logis;  
 Les soupçons, les alarmes vaines;  
 Tout le jour, il avoit l'œil au guet; et la nuit,  
 Si quelque chat faisoit du bruit,  
 Le chat prenoit l'argent. (La Fontaine, II, 220-221)

The narrator's manner is that of the salon. His incisive, direct, and witty presentation is intended to move the reader to laughter, and his allusions to the shoemaker's previous happy state form a direct and comic contrast with the present. Grégoire locks up his money and joy simultaneously: he no longer sings, and sleep becomes an impossibility. La Fontaine presents the transformation as an unequivocally stated equation. The money is a reagent affecting Grégoire's character in unmistakable terms. Hagedorn, on the other hand, retards the impulse to laugh by obscuring his juxtaposition of the past and present and by injecting a minute quantity of sentiment. The ironic paradox of the appositive "Das Geld, den Ursprung seiner Freude" as well as the almost oxymoronic "Es wird mit stummer Lust beschaut," present not only the change effected in Johann, but draw the reader's attention to the nature of another system of values. The second oxymoron seventeen lines later, "Und manches Zärtlings dunkle Freuden," carries the contrast between true and false happiness into the moment of Johann's enlightenment. The money he receives becomes the sources of his joy and, externalized, is subject to the dangers of the world. Secured in a chest, bound tightly, it exemplifies the "dunkle Freuden" which separate the possessor from freedom, the freedom about which Horace wrote: "Who then is free? The wise man, who is Lord



over himself, whom neither poverty nor death nor bonds affright, who bravely defies his passions, and scorns ambition, who in himself is a whole, smoothed and rounded, so that nothing from outside can rest on the polished surface, and against whom Fortune in her onset is ever maimed." (*Satires*, II, vii) Thus, Johann, having fallen victim to the temptation of another way of life, falls from grace. Previously he was compared with the seven wise men, now he is called a fool ("der karge Thor"). The underlying pathos of his situation is reinforced by his treatment of the animals. Where La Fontaine performs a verbal "double-take," consistent with his farcical treatment of the theme, Hagedorn individualizes the pets and thereby makes a modest appeal to the German fondness of animals. He touches the emotions, but not deeply, for the poet in this age did not reach out for great objects, the profoundly pathetic feelings of man; he preferred to analyse small events.

Johann, in common with all his erring predecessors, eventually sees the mistake he has made and perceives a moral truth. His perception, however, is presented as the final stage in his development, not as an isolated occurrence conducive to the pious observations of medieval and Reformation writers or the laughter of French wits. Leaving a state of idyllic joy, he is portrayed, rather, as having traversed successfully the treacherous ground separating him from the freedom of the ideal state of wisdom. Hagedorn here professes his faith in the possibility of progress on earth. He transforms the self-evident moral of a traditional story into a subordinate element of a new poem, the mundane didacticism of the former merely supporting the theme of the latter in which the author seeks to embody his view that the most humble of mortal men may attain the wisdom of Socrates and thus freedom and true happiness. The story of Johann is a graphic representation in miniature of man's emergence from his self-imposed minority.

<sup>1</sup> Friedrich von Hagedorn, *Poetische Werke*, 3 pts. (Vienna, 1770), II, 116-120.

<sup>2</sup> For a brief analysis of "Johann der Seifensieder" see R. Petsch, "Friedrich von Hagedorn und die deutsche Fabel," *Festschrift von Melle* (Hamburg, 1933), pp. 160-188.

<sup>3</sup> Horace *Epistles*, I, vii; *The Exempla of Jacques de Vitry*, ed. T. F. Crane, Publications of the Folklore Society, XXVI (London, 1890), pp. 27-28; *Esopus von Burkhard Waldis*, ed. H. Kurz, 2 vols., Deutsche Bibliothek, II (Leipzig, 1862), pp. 209-213; *Wendunmuth von Hans Wilhelm Kirchhof*, ed. H. Oesterley, 5 vols., Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Nos. 95-99 (Tübingen, 1869), II, 186-188; Bonaventure des Périers, *Contes*, ed. P. L. Jacob (Paris, 1925), pp. 69-71; Jean de La Fontaine, *Oeuvres*, ed. H. Regnier, 11 vols., Les Grands Écrivains de La France (Paris, 1884), II, 215-221.

<sup>4</sup> See Ulrich Knoche, "Betrachtungen über Horazens Kunst der satirischen Gesprächsführung," *Philologus*, XC (1936), 372-390; 469-482.

<sup>5</sup> See Leo Spitzer, "Die Kunst des Übergangs bei La Fontaine," *PMLA*, LIII (1938), 393-433.

<sup>6</sup> It would be possible to defend the view that he possibly treats the moral ironically in line forty, where he says, almost too naively, "il perdit la voix / Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines." Such an interpretation, however, would not affect our conclusions regarding Hagedorn's poem.

<sup>7</sup> Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, X, 194. The definition of *Seifensieder* lists a derogatory connotation used by Schiller in *Wallensteins Lager*.



## DAS PROBLEM DES SELBSTERNANNTEN ERLÖSERS BEI IMMERMANN

HEINZ MOENKEMEYER  
*University of Pennsylvania*

In Immermanns Werk bekundet sich vielerorts „ein spezifisch neues Bewußtsein der epochalen Bedeutung der Zeit,“ welches nach Jaspers die geistige Situation Europas seit der Französischen Revolution kennzeichnet.<sup>1</sup> Immermann betrachtet seine Zeit als eine Übergangsepoche, voller ungelöster Widersprüche, die auch seine eigene Existenz beherrschen, und von denen er Erlösung ersehnt. Im folgenden soll gezeigt werden, wie die Problematik des selbsternannten Erlösers bei Immermann aus seiner Kritik an dem Zeitalter und an der überlieferten Form der Religion hervorgeht. Ihren prägnantesten Ausdruck findet diese Problematik in dem Drama *Merlin*, auf dessen ins einzelne gehende Interpretation wir allerdings verzichten werden.

Gestalt und Begriff des „selbsternannten Erlösers“ — diesen Ausdruck verdanken wir Klarmanns Arbeiten über Werfel<sup>2</sup> — gehören ursprünglich dem religiösen Bereich an. In der Geschichte der christlichen Welt sind, besonders in Krisenzeiten, immer wieder Menschen mit dem Anspruch aufgetreten, dazu berufen zu sein, das Erlösungswerk Christi zu vollenden und das verheißene Reich Gottes hier und nun zu errichten. Sie unterlagen der von Christus abgewiesenen Versuchung, die Menschen zur Erlösung zu zwingen, wollten mehr sein als bloß „Stimme aus dem Überirdischen,“ worauf Vergil in Brochs Roman *Der Tod des Vergil* die Rolle des irdischen Heilbringers beschränkt sehen will. In säkularisierter Gestalt erscheint der selbsternannte Erlöser als Reformator und Führer, der durch radikale Neuordnung der Gesellschaft einen utopischen Endzustand herbeiführen will. Den Werdegang dieses Typs hat neuerdings Camus in seinem Buch *L'homme révolté* dargestellt.

Wie Klarmann ausführt, findet Werfel das Urbild des selbsternannten Erlösers in Luzifer, der sich gegen Gottvater auflehnt, sich mit der Sache der Schöpfung identifiziert und sich anmaßt, verbessernd in die Vorsehung einzugreifen, da ihm Gottes Mühle zu langsam mahlt. Im Menschen erscheinen diese luziferischen Züge als Erlöserkomplex. Der luziferische Mensch ist, an den Maßstäben menschlicher Ethik gemessen, nicht notwendigerweise schlecht. Jedoch verbirgt sich hinter seiner oft subjektiv ehrlichen Menschenliebe die „Eitelkeit des Erlöserkomplexes“ und die Hybris, Gott spielen zu wollen (Klarmann, *GR*, XIV, 195). Und nur zu häufig führt das Sendungsbewußtsein zu jener Vermischung des Göttlichen mit allzu irdischen, egoistischen Zwecken, von der Goethe im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* gelegentlich seiner Pläne zum *Mahomet* spricht.

Jacob Burckhardt sah in Immermanns *Merlin* die der Konzeption nach „wichtigste und unabhängigste Parallele, um nicht zu sagen Ergänzung zu Goethes Faust.“<sup>3</sup> Viel fruchtbarer und bezeichnender für

die problemgeschichtliche Stellung der Immermannschen „Mythe“ ist allerdings der von Maync, Krause und Höllerer herangezogene Vergleich mit Hölderlins *Empedokles*.<sup>4</sup> Denn auch hier handelt es sich unter anderem um die Tragödie des selbsternannten Erlösers, die der Grundidee des *Faust* völlig fernliegt. Weiterhin steht der *Merlin* in einer Reihe mit Ibsens *Brand* und *Kaiser und Galiläer*, mit Paul Ernsts *Ariadne auf Naxos*, Werfels *Spiegelmensch* und *Das Reich Gottes in Böhmen*, sowie Hochwälders *Das heilige Experiment*, um nur einige Dramen mit ähnlicher Thematik zu nennen. Neuerdings hat von Wiese Ort und Bedeutung der Immermannschen „Mythe“ in der Gesamtentwicklung des deutschen Dramas von Schiller bis Hebbel aufs Prägnanteste bestimmt, indem er zeigt, wie sich der *Merlin* in die das deutsche Drama seit Hölderlins *Empedokles* beherrschende Frage der „Götternähe und Götterferne“ einordnet.<sup>5</sup> In dieser Frage liegt auch die Problematik des selbsternannten Erlösers beschlossen, der die Gottesferne auf eigene Faust überwinden will. Immermanns Freund v. Üchtritz berichtet, etwas „Träumerisch-Prophetisches“ und der Traum von der „Notwendigkeit eines neuen Messias,“ der „Gott und Welt . . . zu versöhnen kommen werde,“ habe den Dichter bei der Abfassung des *Merlin* bewegt.<sup>6</sup> Dieses Drama entsprang also der zutiefst empfundenen Sehnsucht nach Erlösung aus der Gottesferne und wurde dann doch die Tragödie des selbsternannten Erlösertums.

Das Gefühl, allein zu stehen „in der furchtbaren, kalten, seelenmörderischen Zeit,“ deren „innere Verwesung“ ein „hübsches Modekleid“ zudeckt, beherrscht Immermann während der Arbeit am *Merlin*,<sup>7</sup> der, wie Immermanns Romane und ein großer Teil seiner Prosa, in der Auseinandersetzung mit der Zeit wurzelt, die sich hier allerdings in einem mythischen Raum vollzieht, dem die soziologische Konkretheit völlig abgeht. Der *Merlin* ist eine Flucht aus der Gegenwart der deutschen Misere in den Mythos, ein „Zeugnis der bewußten Abkehr von der unerfreulichen Gegenwart“ (Maync, S. 290).

Wie Fichte, scheint auch Immermann seine Zeit als die Epoche vollendeter Sündhaftigkeit anzusehen, die weder Vernunftinstinkt noch Autorität kennt.<sup>8</sup> In dem Roman *Die Epigonen*, der nach Immermann aus dem Erlebnis der „Doppelnatur unserer Zustände“ und „Zweideutigkeit aller gegenwärtigen Verhältnisse“ erwuchs,<sup>9</sup> heißt es, „eine gefährliche Weltepoche“ sei angebrochen, in der die Menschheit, „in ihrem Schiffelein auf einem übergewaltigen Meere umhergeworfen,“ an einer „moralischen Seekrankheit“ leide, deren Ende „kaum abzusehen ist“ (W. III, 135). Unter Verwendung eines ähnlichen Bildes kommt das Bewußtsein epochaler Richtungslosigkeit am Schluß des *Münchhausen* zum Ausdruck (W. II, 416 f.). Die Zeit steht unter der Signatur des Widerspruchs, der in *Tulifantchen* als „Herr der Welt“ angesprochen wird (V. 2084, 2101).

Schon in dem frühen Roman *Die Papierfenster eines Eremiten* (1822) lesen wir, nirgends erblicke man ein „großes, mutiges, heiliges Ge-

schlecht," sondern überall nur die Zeichen einer „verwesenden Zeit.“<sup>10</sup> Später faßt Immermann das „ganze Elend“ seiner Generation in dem Wort „Epigonen“ zusammen (W. III, 36). In dem 1829 geschriebenen satirischen Versepos *Tulifantchen* heißt es: „Jetzo ist die Zeit der Kleinen! / Große Taten kleiner Leute / Will die Welt“ (V. 284 ff.). Diese Worte wendet der Dichter dann auf die Julirevolution an, die zunächst Begeisterung erregt, welche aber bald einer tiefen Ernüchterung weicht (s. Windfuhr, S. 108 f.). Gegen die „Zeit der Kleinen“ erhebt sich bereits in den *Papierfenstern* der Ruf nach einem „großen Mann," der allein dem Jahrhundert helfen könne (B. IX, 85).

In einem Brief an Deycks schreibt Immermann, ein „bis zur eigensinnigsten, ja krankhaftesten Spitze“ heraufgetriebener Individualismus kennzeichne die moderne Zeit (29. Juni 1836; P. II, 153). Der Individualismus hat sich aber schon überschlagen, die Gegenwart bildet einen Übergang „von der subjektiven zur objektiven Periode“ (W. V, 240). Die Menschen empfinden ein Bedürfnis nach „allgemein gültigen Unterlagen des Daseins, nach organischen, objektiven Lebensformen“ (P. II, 153), oder wie es in den *Epigonen* heißt, „nach einem Obersten, Leitenden," um in die „Unordnung Ordnung zu bringen“ (W. IV, 52). Dazu bedarf es aber einer großen Persönlichkeit. Die Julirevolution bestärkte Immermann in seiner personalistischen Geschichtsauffassung, gemäß der Geschichte „nur die Biographie der Helden, Könige, Genies und Propheten“ ist.<sup>11</sup>

Die Gestalt des Merlin wurde wohl zunächst als die eines Genies und Propheten konzipiert, dazu berufen, das Bedürfnis nach einem „Obersten, Leitenden“ zu befriedigen. Epigonentum schlägt in Chiasmus um.

Dementsprechend steht bei Immermann neben der kritischen Analyse der Gegenwart der Traum von einer nahen schöneren Zukunft und einer neuen Menschheit, sowie die Sehnsucht nach einem „poetischen Weltalter“ und einem „König des Geistes“ (B. X, 49, 100, 101). Es ist kein Zufall, daß Novalis, auf den diese Gedankengänge im *Reisetagebuch* wohl teilweise zurückgehen, um die gleiche Zeit in der Zueignung des *Merlin* erscheint. Denn auch Merlin will zu einem Weltalter der Versöhnung hinleiten. Im Gegensatz zu einem später in der Figur des Münchhausen dargestellten kernlosen Leben aus dem „Zeitgeist“ schwebt Immermann in *Merlin* die Gestalt eines Erlösers zu einem ganzen, kernhaften Leben vor.<sup>12</sup> Klingsor, dem egozentrischen Vertreter der „subjektiven Periode," steht Merlin gegenüber, dem „Des kleinsten Bürgers armer Werkeltag, / Des letzten Bauern Fleiß und Ungemach“ (V. 2347 f.) noch wertvoll sind und wichtiger als sein eignes Ich. Jedoch scheitert dieser luziferische Altruist, der sich dazu berufen wähnt, in die Vorsehung verbessernd einzugreifen und eine objektive, organische Lebensform herbeizuführen, in seinem Anspruch, den Menschen über das Werk Christi hinaus Erlösung und Versöhnung zu bringen. In einer dem Dichter nie ganz bewußt gewordenen Dialektik schlägt das Wunschbild eines die Widersprüche der Zeit versöhnenden genialen Übermen-

schen, das der ursprünglichen Konzeption Merlins zugrunde lag, in die tragische Gestalt eines selbsternannten Erlösers um.

Auch Immermanns Verhältnis zur Religion führt ihn auf die Problematik des Erlösertums. Im Gegensatz zum Freidenkertum der Jungdeutschen war er überzeugt, die Religion als das Gefühl des Umfaßt- und Bestimmtheits von Gott sei in der menschlichen Natur gegründet (W. IV, 120 f.; P. II, 288, 291 f.). Obwohl er noch kurz vor seinem Tode schreibt, er sei „durch und durch naturfromm“ und Gott erscheine ihm „überall und in Allem“ (P. II, 268), ist er kein Pantheist, sondern steht wie Schleiermacher und Solger zwischen Pantheismus und Theismus (s. Lempicki, S. 80, 83 f.). Die Natur führt ihn „nicht unmittelbar zu Gott, nicht in das Reich der Freiheit und Liebe“ (P. II, 37). Vor der Alpennatur ergreift ihn zuweilen „eine tiefe Angst und ein Schauer wie vor einem weiten, unermesslichen Nichts“ und der „Gott des Spinoza“ erscheint ihm als „ein allgegenwärtiger, ewiger und allmächtiger Toter“ (B. X, 248).

Während Spinoza und Fichte als Metaphysiker mit einem „Obersten, Einen“ beginnen, geht Immermann von der menschlich beschränkten Erfahrung aus, in der die Welt als „höchstgewaltiger und realer Gegensatz“ zu Gott erlebt wird, so daß die „Duplizität“ von Gott und Welt das religiöse Urphänomen ist, dessen „höchste Äußerung“ das Gebet darstellt (*Memorabilien*, W. V, 390 f.). Die Einsicht in den unendlichen Abstand zwischen Gottes ewigem Wesen und der Welt, sowie der menschlichen Gebrechlichkeit, erweckt das Bedürfnis nach Gnade und Vermittlung und drängt Immermann auf das „Faktum der Erlösung“ hin (P. II, 85 f., 213 f.).

Die „vollkommene Einheit Gottes und des Menschen“ findet Immermann nur einmal in der Geschichte verwirklicht, nämlich in Christus, dessen Gottmenschlichkeit keine „kalte Vorstellung des Verstandes“, sondern in Liebe ergriffener „Gegenstand der Sehnsucht“ ist (P. II, 294). In Christus hat er den Erlöser gefunden, der sein Erlösungsbedürfnis befriedigt. Das „Erlösungsbedürfnis“ ist „Grund und Boden des Christentums“ (ebd., 292), welches Immermann nach seiner Meinung nie aufgegeben hat. Allerdings will er „Weltchrist“ sein, ohne Bindung an Kirche und Symbolum (ebd., 213 ff.). Zur Bibel, auch zum Neuen Testament, hat er kein festes Verhältnis; der Christus der Evangelien verbirgt sich ihm im Nebel (ebd., 269). Erst in der Kirchengeschichte wird Christus eigentlich wirksam. „Die Kirchengeschichte muß die Menschen mehr belehren als der Katechismus und das Credo und das Symbolum,“ heißt es im *Münchhausen* (W. II, 227). Solche Bewertung der „Kirchengeschichte“ legt den Gedanken an einen fortschreitenden Offenbarungsprozeß und sogar an eine neue Erlösung für ein neues Zeitalter nahe.

In den „Gedanken in einer Krypte“ (*Münchhausen*, Buch VI, Kap. 17), die Maync als die „romantischen Merlin-Stunden des Oberhof-Realisten“ bezeichnet (S. 504), entwirft Immermann das Bild einer zukünftigen, überkonfessionellen, bei der Abwesenheit jedes Dogmas kaum



noch Christentum zu nennenden Idealreligion. Die „Erleber dieser neuen Konfession“ (W. II, 227) – der Ausdruck „Erleber“ deutet auf die schon in den Gralsrittern im *Merlin* angedeutete primäre Rolle des alogischen Gotteserlebnisses<sup>13</sup> – haben die überlieferten Bekenntnisse des Christentums hinter sich gelassen: „der Tod und der Himmel sind zurückgewichen in den Hintergrund der Gedanken, und auf der Erde will der Mensch wieder menschlich heimisch werden“ (W. II, 225 f.). Jedoch folgt daraus nicht die Forderung nach der Emanzipation des Fleisches, sondern die Notwendigkeit einer Vergeistigung der Erde, wobei die Religion wieder ins Mittel treten wird. Freilich, „eine neue Entdeckung tut der Religion not, wenn das dritte Weltalter anbrechen soll,“ das „Formeln- und Dogmenwesen“ muß aufhören und die Religion wird „abermals etwas von einem heiteren Paganismus“ in sich aufnehmen müssen (W. II, 226).

Die „Gedanken in einer Krypte“ zeigen, mit welcher Zähigkeit Immermann an den Ideen festhielt, die schon die Konzeption des *Merlin* bestimmten, obwohl dieses Drama als Tragödie des Erlösertums geendet hatte. Merlin will ja, als er sich von Satan lossagt (V. 1600 ff.), nicht die bloße Emanzipation des Fleisches fördern, sondern den in Christus offenbar gewordenen „herrlichen Silberblick“ in der demiurgischen Welt hegen und festigen (V. 1612 f.), also Christi Werk vollenden. Indem er sich dazu bestimmt, den Gral „heimzuführen auf der Bahn des Geistes“ (V. 1024) und ihm in den Artusrittern die echten Hüter zu schaffen, plant er eine religiöse Erneuerung im Sinne der Vergeistigung der „fürstlichen Gemüter“ dieser Erde (V. 1027), denen Macht, Ruhm und Schönheit angehören. Er glaubt, weltliches Verdienst und Gnade des Grals miteinander verbinden zu können, und verkündet, die Zeiten des „bedrückten, demüt'gen Jammers“ seien vergangen, eine neue Zeit des heiteren Lebensgenusses stehe vor der Tür (V. 2527 ff.). Damit antizipiert er den „heiteren Paganismus“ der Zukunftsreligion in den „Gedanken in einer Krypte.“ Die von Satan geplante Rehabilitierung der Sinnenslust ist gar nicht so verschieden von Merlins Bemühen, wie letzterer vermeint. Merlin, der es ablehnt, Satans Diener zu sein, unterliegt der subtileren Versuchung der Frömmigkeit. Als selbsternannter Heiland will er in den göttlichen Erlösungsplan verbessernd eingreifen, ohne je von Gott, der in schweigender, unnahbarer Ferne west, dazu aufgefordert worden zu sein. In sich selbst glaubt Merlin die von ihm ersehnte Synthese zu finden: „Dem Logos ward der Acker nun bestellt, / Und die Erlösung hat den Kreis beschlossen“ (V. 2501 f.). Er bezeichnet sich als den dritten Zeugen Gottes, mit dem das verheißene dritte Weltalter beginne (V. 2524 ff.).

Im *Reisejournal* erwähnt Immermann die starke Gewalt, mit der „chiliastische Ideen, Träume von einem neuen Christus“ sein Innerstes betrafen, und meint, „in unserem großen Unglücke“ könne nur „ein drittes Wunder“ helfen (B. X, 30). Diese Worte entstammen der Zeit, als der Dichter am *Merlin* arbeitete, und stimmen mit dem Bericht seines



Freundes v. Üchtritz überein, wonach der Traum von der „Notwendigkeit eines neuen Messias“ an der Konzeption dieses Dramas maßgebend beteiligt war (s. Anmkg. 6). Gemäß einem Briefe an Tieck vom 8. Oktober 1832 sollte Merlin ursprünglich „sich zum weltlichen Heiland erklären und aussprechen, daß, weil nun einmal alle Freude und aller Schmerz in einem Individuo durchgeföhlt worden sei, der Fluch sich erschöpft habe, und jeder Künstler in der Grotte des Dulders Trost finden könne.“<sup>14</sup> Angesichts der aus diesen Worten sprechenden ästhetischen Versetzung der Erlösergestalt hätte dieser Plan, wenn durchgeführt, kaum eine wirkliche Lösung des Merlin-Problems bedeutet. Jedenfalls war das Erlebnis des Widerspruchs stärker als die chiliastischen Träume, die ihren Ausdruck im *Merlin* suchten, und Immermann vermied eine bloß ästhetische Synthese.

Die oft mit dem *Merlin* in Zusammenhang gebrachten „Chiliastischen Sonette“, erst später den 1828 veröffentlichten Sonetten hinzugefügt (Sonette XVII-XXI), distanzieren sich deutlich von der Gestalt des selbsternannten Erlösers. Zwar drücken sie die Sehnsucht nach der „neuen Zeit“, dem „rechten Herrn“ und „König“ aus (Sonett XVII), dem die Aufgabe, an der Merlin scheiterte, gelingen wird. Aber der die Widersprüche versöhnende Welterlöser wird weder als Held noch Prophet erscheinen (XVIII). Immermann warnt daher vor dem vorzeitigen Erlöser Saint-Simon, der den Menschen, wie Merlin (V. 1027), sein „Ich bin's“ zuruft (Sonett XX). Er wird als der vor der Masse des Jahrmarktsrummels paradiierende Hanswurst von Immermanns Idealgestalt entlarvt (Höllerer, S. 232).

Der Dichter, der den Saint-Simonismus hauptsächlich durch Carovés Darstellung kennenlernte, war wohl nicht nur mit dem „kritischen und polemischen Teil“ dieser Bewegung „einverstanden“ (s. die Zitate bei Windfuhr, S. 113 f.), sondern auch mit ihrem Bestreben, das Reich Gottes auf Erden zu verwirklichen, und mit der Idee eines ganzen, neuen Menschen, der in sich Heiden- und Christentum vereinigt.<sup>15</sup> Darauf zielt auch Merlin, der sich zum Parakleten einer neuen Menschheit erklärt (V. 2496 ff., 2527 ff.). Die Unterscheidung von kritischen und organischen Epochen, sowie die Zuversicht auf das Kommen einer definitiven organischen Epoche unter der Herrschaft der Liebe (Carové, S. 120 f., 131 f., 180), mußte Immermann ebenfalls ansprechen, der noch im letzten Lebensjahr schrieb, zuletzt werde die Hölle aufhören und Gott überall sein (P. II, 266). Aber er verwarf die sozialrevolutionäre Tendenz der Bewegung und die Behauptung, Saint-Simon stehe über Christus (Carové, S. 201). Gegen „rationalistische Lösungen“ setzt er, wie Windfuhr hervorhebt (S. 114), „das traditionelle Organismus-Denken.“ In der *Alexis*-Trilogie (1829-32) zeigt Immermann in Peter dem Großen den selbsternannten Erlöser in seiner säkularisierten Form, einen an die Perfektibilität des Menschen glaubenden Rationalisten, der, wie Helene Herrmann sagt, „in das geheiligte Gehege des menschlichen

Daseins einbrechen muß und es als Werkzeug verstümmeln, benutzen, umformen will" (*Archiv*, S. 419).

Der ersetzte König des Geistes bleibt in den „Chiliasmatischen Sonetten“ der „Zukünftigen“ (Sonett XXI). Immermann glaubt nicht mehr daran, daß das Leiden der Gegenwart durch einen Verkünder einer neuen Heilsbotschaft kuriert werden könne. Im *Reisejournal* schreibt er wenig später (1833), nur die „formlose unendliche Sehnsucht“ nach dem „dritten Wunder“ sei das Menschliche und es bleibe Gott überlassen, „sich in seiner Erscheinung, wann und wie er will, offenbarend zu setzen“ (B. X, 30). Schon im *Merlin* deutet die Gegenüberstellung von Gralsrittertum und Merlin auf die Überlegenheit der ungesuchten, direkten Gotteserfahrung über das Bemühen, sich Gott durch Eigenwillen oder Gnosis zu nähern. Was hier nur begriffliche Forderung und sehnsüchtiges Wunschbild war, erfuhr Immermann später während einer Krankheit als selbsterlebte Gnade und schrieb dieses Erleben des „göttlichen Faktums“ dann dem Arzt in den *Epigonen* zu (W. IV, 169 f.). Solche Erfahrung wird aber dem Menschen nur „ungesucht, unvorbereitet, wohl recht wie das Höchste erscheinen muß,“ zuteil (ebd., 169). In diesem Sinne heißt es auch in den „Gedanken in einer Krypte,“ die „allgemeine Kirche“ der Zukunft werde nicht vom „Willen der einzelnen“ abhängen, sondern der „Geist Gottes“ werde bei ihrer Stiftung „sein unwiderstehliches Nötigungsrecht ausüben“ (W. II, 227). Die Erfahrung der geschenkten Gnade verdrängt den chiliasmatischen Traum von einem hier und nun zu verwirklichenden Gottesreich, der schon im *Merlin* als Tragödie geendet hatte und durch die Religion der Gralsritter im Prinzip widerlegt worden war.

Von diesem Standpunkt her hätte Immermann eine klare Stellung zu Merlins Tragödie gewinnen können, wenn nicht, wie Burger richtig bemerkt, sein Herz und seine Hoffnung dem „Wahnwitz“ Merlins angehört hätten.<sup>16</sup> Daher kommt der Dichter zu keinem eindeutigen, dauernd festgehaltenen Urteil über Merlins Tun.

Während der Arbeit am *Merlin* schreibt er an Michael Beer, es handle sich keineswegs um ein „christliches Schuld- und Bußdrama“ (*Briefwechsel*, S. 258). In einem Brief an Tieck vom 8. Oktober 1832 lesen wir: „Hier war von keiner psychologischen Unwissenheit, von keinem Unglück durch Sünde, nicht von Schuld und Buße die Rede, nein, das Elend an sich, die Andacht ohne Gott, der Untergang der vollkommenen Dinge, eben weil sie die vollkommenen sind – dieses Alles hatte mich ergriffen“ (Holtei, II, 64). Immermann spielt die Tragödie ins Ontologische hinüber, ohne uns allerdings davon überzeugen zu können, daß es sich hier um den „Untergang der vollkommenen Dinge“ handelt. Er sucht, wie sein Freund Schnaase (s. den bei Jahn, S. 125 ff., abgedruckten Brief an Marianne Immermann), die ethischen Kategorien ins Subjektive aufzulösen, und sieht nicht, daß Merlins Sünde und Schuld gegenüber dem Göttlichen nicht nur psychologisch-ethisch zu beurteilen ist, sondern ins Metaphysische hineinreicht. Wenn Merlin sich vermißt,

Gnade und Gral durch Eigenwillen erlangen zu können, oder sich „für die dritte Person in der Gottheit erklärt,“ wie Immermann an seinen Bruder Ferdinand schreibt (Jahn, S. 111; s. auch *Merlin*, V. 2534), so gilt hier nicht die Suspension des Ethischen, welche die Gralsritter für sich beanspruchen können (V. 2613 ff.), deren Sündigen nur das Zwischenmenschliche, nicht aber das Göttliche tangiert.

Nur einmal, in einem Brief an Deycks (29. Juni 1836), ist sich Immermann über die eigentliche Schuld Merlins klar geworden: „Ferner springt es nicht in die Augen, daß die Bravour der Frömmigkeit nicht das Ächte sei? daß das Heilige nicht auf solche Weise erstürmt werden solle, und daß sein tief schmerzliches Geschick daher als Verschuldung erscheint?“ (zit. bei Jahn, S. 120). Hier kommt der Dichter der Einsicht, daß es sich um die Schuld und Tragik des selbsternannten Erlösers handelt, am nächsten. Gegen Ende seines Lebens fällt er aber im dritten Teil der *Memorabilien* („Düsseldorfer Anfänge“) wieder in eine Auslegung zurück, welche Sünde und Schuld verneint: „Nicht die Sünde schwebte mir als das Unglück der Welt vor, sondern der Widerspruch. 'Merlin' sollte die Tragödie des Widerspruchs werden. Die göttlichen Dinge, wenn sie in die Erscheinung treten, zerbrechen, decompuniren sich an der Erscheinung. Selbst das religiöse Gefühl unterliegt diesem Gesetze“ (B. XX, 157 f.). Immermann konnte es nicht über sich bringen, Merlin zu verurteilen, weil er sich zu sehr mit dessen Streben nach Versöhnung der Widersprüche im Sinne einer Fortsetzung des Erlösungswerks Christi identifizierte. Er sah Merlins Streben zu sehr unter dem Aspekt des Göttlichen, das sich notwendigerweise dekomponiert, und verlagerte die Tragik in das ontologische Prinzip des Widerspruchs. Der Dichter in ihm war allerdings weiser gewesen und hatte dargestellt, wie sich das Göttliche in seiner Reinheit gegen die Anmaßung von Merlins selbsternanntem Erlösertum behauptet. Der *Merlin* bleibt, freilich in einem anderen Sinne als Immermann meinte, auch so das Drama des Widerspruchs. Es spiegelt den im Dichter ungelösten Widerspruch zwischen seiner Erlösungssehnsucht und der Einsicht in die Unmöglichkeit einer irdischen Erlösung *hic et nunc*.

<sup>1</sup> Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit*, 3. Aufl. (Berlin u. Leipzig, 1932), S. 9. Über Immermanns Verhältnis zu seiner Zeit siehe: Elisabeth Guzinski, *Karl Immermann als Zeitkritiker. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Selbstkritik*, Neue Deutsche Forschungen, Abteilg. Neuere deutsche Literaturgesch., Bd. XI (Berlin, 1937); Benno v. Wiese, „Karl Immermann als Kritiker seiner Zeit“ in *Der Mensch in der Dichtung. Studien zur deutschen und europäischen Literatur* (Düsseldorf, 1958), S. 208-220. Eingehende Erörterungen dieses Themas auch bei: Sigmund v. Lempicki, *Immermanns Weltanschauung* (Berlin-Zehlendorf, 1910); Harry Maync, *Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte* (München, 1921); Manfred Windfuhr, *Immermanns erzählerisches Werk. Zur Situation des Romans in der Restaurationszeit*, Beitr. z. dt. Philol., Bd. XIV (Giessen, 1957). Die drei letztgenannten Werke weiterhin im Text zitiert.

<sup>2</sup> Adolf D. Klarmann, „Gottesidee und Erlösungsproblem beim jungen Werfel,“ *GR*, XIV (1939), 192-207; „Franz Werfel's Eschatology and Cosmogony,“ *MLQ*, VII (1946), 385-410.

<sup>3</sup> In einem Brief an Albert Brenner, abgedruckt in *Neue Deutsche Rundschau*, XII (1901), 144.

<sup>4</sup> Maync, S. 314; Elisabeth Krause, „Lucifer. Das Problem seiner Gestalt bei Ricarda Huch, Ibsen und Immermann“ in *Festschrift für Berthold Litzmann zum 60. Geburtstag* (Berlin, 1921), S. 221; Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit* (Stuttgart, 1958), S. 446, Anmkg. 35; im Text als Höllerer zitiert. Nur der von Krause gemachte Vergleich gilt unserem Thema.

<sup>5</sup> Benno v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 2. Aufl. (Hamburg, 1952), S. 375 ff.

<sup>6</sup> Friedrich v. Üchtritz, „Der Dichter Immermann.“ *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1841, S. 922 und 925. Siehe auch die bei Kurt Jahn, *Immermanns Merlin*, Palaestra, Bd. III (Berlin, 1899), S. 108 ff. angeführten Zeugnisse. Jahn weiterhin im Text zitiert.

<sup>7</sup> Zitat aus einem Brief an Michael Beer vom 8. Juni 1831 in *Michael Beer's Briefwechsel*, hrsg. von Eduard v. Schenk (Leipzig, 1837), S. 263. Ferner als *Briefwechsel* zitiert.

<sup>8</sup> Siehe *Memorabilien. Erster Teil* in *Immermanns Werke*, hrsg. von Harry Maync (Bibliogr. Institut, Leipzig, [1906 u. ö.]), V, 395 f. Diese Ausgabe wird im Text als W. mit Angabe von Band- und Seitenzahl angeführt. Ihr folgen auch die *Merlin*-Zitate in Text und Verszählung.

<sup>9</sup> Siehe Gustav zu Putlitz, *Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt* (Berlin, 1870), II, 135. Dieses zweibändige Werk ferner im Text als P. mit Band- und Seitenzahl angeführt.

<sup>10</sup> *Immermann's Werke*, hrsg. von Robert Boxberger (Hempel, Berlin, [1883]), IX, 86; weiter als B. mit Band- und Seitenzahl zitiert.

<sup>11</sup> B. X, 150; s. auch das Gedicht „Vorgefühl“ (B. XI, 272 f.), sowie W. IV, 115 (*Epigonen* VIII, 4).

<sup>12</sup> Siehe Helene Herrmann, Rezension von Mayncs Immermann-Ausgabe in *Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Literaturen*, CXXV (1910), 416. Im Text als *Archiv* zitiert.

<sup>13</sup> Siehe dazu Karl Schultze-Jahde, „Zu Immermanns ‚Merlin‘“, *Z. f. Dkd.*, 1925, S. 616-640.

<sup>14</sup> *Briefe an Ludwig Tieck*, hrsg. von Karl v. Holtei (Breslau, 1864), II, 64; ferner als Holtei zitiert.

<sup>15</sup> Friedrich Wilhelm Carové, *Der Saint-Simonismus und die neuere französische Philosophie* (Leipzig, 1831): S. 172 (zukünftige Identität von sozialer und religiöser Ordnung), 200, 203, 217 (Synthese von Heiden- und Christentum), 82 (Idee des ganzen Menschen). Zu Immermann und Saint-Simon s. auch Maync, S. 296 f., 308 f., 403; Guzinski, S. 261-263; Windfuhr, S. 113 f. und Hans-Georg Gadamer, „Karl Immermanns ‚Chiliasische Sonette‘“, *Die Neue Rundschau*, Jahrg. 1949, S. 487-502.

<sup>16</sup> Heinz Otto Burger (Hrsg.), *Annalen der deutschen Literatur* (Stuttgart, 1952), S. 628.



## NEWS AND NOTES

### NACHRUF AUF WOLFGANG KAYSER

Ganz unerwartet ist am 23. Januar Wolfgang Kayser in Göttingen an einem Herzinfarkt gestorben. Die Wissenschaft hat in ihm einen ihrer wichtigsten Förderer und Anreger verloren. Er stand mitten im vollen Reichtum seiner Arbeiten und Pläne, rüstete sich soeben zu einer Japanreise und fand sich, richtunggebend und schulbildend, in einer Gemeinschaft von von ihm herangebildeten Schülern.

Er hatte sich 1937 in Leipzig mit einer *Geschichte der deutschen Ballade* habilitiert. Von 1941-1946 hatte er den Germanistischen Lehrstuhl an der Universität Lissabon inne. Er brachte von dort eine genaue Kenntnis portugiesischer, spanischer und französischer Dichtung mit, wie ja überhaupt ein gleichsam romanischer Einschlag in seinem Wesen sich in der Eleganz und dem Formbewußtsein seines geschriebenen und gesprochenen Wortes äußerte. Seit 1950 war er Ordinarius für neuere deutsche Literaturgeschichte in Göttingen.

Sein Hauptwerk *Das sprachliche Kunstwerk* klingt im Titel nicht nur von ungefähr an Ermatingers *Das dichterische Kunstwerk* an. Das war polemische Absicht. Das Erscheinen seines Buches verkündete das Ende der Geistesgeschichte als wissenschaftlicher Methode. Die philosophisch-theoretische Betrachtungsweise wurde nun ersetzt durch eine genaue Formenuntersuchung, Stilkritik und Textinterpretation, die, dem *New Criticism* in Amerika verwandt, der Germanistik grundlegende neue und immer noch fruchtbarer werdende Wege wies. Noch ausschließlicher als Emil Staiger, der andere Meister der interpretierenden Stilkritik, ging Kayser nur von der Kunst gewordenen Aussage aus. Sein Aufsatz über Struktur und Rhythmik der Heidebilder der Droste (in der *Deutschen Vierteljahrsschrift*) etwa gehört zu den Höhepunkten moderner Interpretationskunst, die historische Hilfsmittel ebenso verschmähte wie den subjektivistischen Impressionismus und so zu unanfechtbaren Wesensbestimmungen gelangt. Seine *Kleine deutsche Versschule* ist die knappste und beste Einführung in die Grundbegriffe poetischer Form. Auch hier legte Kayser den Kanon von Begriff und Methode fest. Ein Band heißt bezeichnenderweise *Die Vortragsreise* (1958). Er faßt eine Reihe von Vorträgen zusammen, die der immer Tätige als Gast verschiedener Universitäten, auch vieler amerikanischer, gehalten hatte. Ob Vortrag oder tägliche Vorlesung, Kayser sprach seinen sorgfältig formulierten Text immer auswendig, wobei sich Konzilianz und Präzision auf einzigartige Weise mischten. Letztes Jahr erschien das Büchlein *Die Wahrheit der Dichter*, wo nun die dichterische Wahrheit selbst als Begriff erfaßt wird und wo Kayser von Grimms-



hausen bis Hofmannsthal untersucht, wie die Dichter die Wahrheit gebrauchen und sagen. Sein Buch über das Groteske unternimmt die erste moderne Wesensbestimmung dieses Begriffs. Vom Wort „grotesk“ selbst ausgehend, verfolgt er den Bedeutungswandel des Begriffs und gelangt so zu einer Definition des Grotesken in Kunst und Dichtung. Er hatte eine besondere Begabung für luzide Zusammenfassungen von Inhalten und Begriffssphären.

Wie viele Pläne hat dieser vorzeitige Tod unterbrochen. Grade noch erfuhr man, daß die große endgültige Ausgabe der Werke und nachgelassenen Manuskripte Gerhart Hauptmanns in seine Hand gelegt worden war.

Die Verbindung von innerer Unruhe und geistiger Gespanntheit, von musischer Einfühlungsgabe und kategorischem Denken, von Formwillen und pädagogischem Trieb haben Mann und Werk bestimmt. Nicht nur war sein Hauptwerk eine Absage an eine verflossene Geistesrichtung, auch er selbst war nicht mehr der früher vorherrschende Typ des deutschen grübelnden und ungeschickten Stubengelehrten, schüchtern zugleich und herbe. Kayser war weltmännisch und weltbürgerlich. Die Erkennung dichterischer Formen ging bei ihm Hand in Hand mit einer heiter-verbindlichen Lebensform, die ihn dazu berief, auf Tagungen und in fremden Ländern der vermittelnde Vertreter der deutschen Germanistik zu werden.

— W. V.

## BOOK REVIEWS

### **Atlas deutscher Sprachlaute.**

*Von Hans-Heinrich Wängler. Berlin: Akademie-Verlag, 1958. 40 S. 29 Tafeln. DM 29.00.*

The name "Atlas" in the title of this work points to the major item of importance in the publication: the plates. These are composed of four photographs each, with a transparent sheet over each plate. On this transparent sheet the outlines of the boundaries of the articulating organs are printed and solid portions shaded to help visual definition. Each plate has a view of the mouth opening from in front and from the side; an X-ray picture from the side, showing the position of lips, teeth, palate, velum, tongue, hyoid bone, and epiglottis, and finally there is a photograph of an artificial palate for each articulation. Of the 29 plates 15 are of vowels, the rest of consonants. The pairs b/p, d/t, g/k, f/v, s/z, ç/j are represented by a single plate for each pair.

From the premise that our perception of any speech sound in a continuum is possible only because of a stable portion of the sound train (der gut erkennbare stationäre Anteil, die Klarphase), the author reaches the conclusion that a characteristic organic position must occur and that this

position can be described. He regards the objectively evident transitions between such stable portions of the sound train as linguistically irrelevant. His photographs are therefore instantaneous shots of positions, but these are selected from several pictures made during the pronunciation of a single word, as he says (p. 14), "sie wurden aus einem gesprochenen Wort herausgeschossen."

I find no discussion of the problem of the positioning of the head of the photographed subject, and it seems evident from the various angles of the vertebrae and the different positions of the upper teeth in the several plates that little effort was made to make the photographs mutually comparable or the different articulatory positions measurable. The author apparently has learned nothing from the discussions between G. O. Russell and C. E. Parmenter and S. N. Treviño in 1932, for example in the *Quarterly Journal of Speech*, XVIII (1932), 351-369.

As a matter of fact, there is no evidence in this book that the author is aware of any American studies in this area. The only English-language works cited in his *Literaturverzeichnis* are Daniel Jones' *Outline*, in the edition of 1932 (the third edition as against the current eighth edition, 1956) and Henry Sweet's *Primer of Phonetics*, 1906.

As reproductions of photographs, however, the plates of this Atlas are first rate. The definition of the "soft parts" in most of the X-ray pictures is excellent, although these pictures fail to show one dimension which ought not to be left out of account. It is clear from Francis Carmody's brief article (*Archives Néerl. de phon. expér.* XII [1936], 27-33), that the elevation or lowering of the larynx and vocal bands may be a factor of considerable importance in the production of the several vowel sounds. It would have been most welcome to have had new information on this point from this Atlas. Unfortunately this was not recognized by the author, and these pictures show very little below the hyoid bone. Nevertheless, the pictures are a welcome addition to the available descriptions of the sounds of German.

The forty-page preliminary exposition of the book is in seven sections: a foreword, a justification of the study, an exposition of the nature of speech sounds, in which the burden is the argument for and against the validity of a description of positions. These essays are followed by a discussion of the way in which sounds are produced. This is divided into brief paragraphs called: anatomical, physical, physiological. In the anatomical portion we get, among other things, the conventional nonsense about the epiglottis. The author says: "Beim Schuckakt senkt er sich und bildet so eine Gleitbahn für die Speise." This is a grossly misleading oversimplification of the process, as can be discerned from reading any respectable text of anatomy. The epiglottis is incapable of movement on its own account: it is pushed back and pulled forward by the movements of the structures to which it is attached.

In the discussion of the physics of speech sounds the author makes no reference at all to the very important studies in this field by Paget, D. C. Miller, Crandall and Sacia, or Fletcher, to name only a few. His doctrine of formants appears to rest wholly on Stumpf's *Sprachlaute*, 1926,

which is a brilliant piece of work long since out of date. He doesn't know Paget, and he has apparently not seen Joos' *Acoustic Phonetics*.

The paragraph on physiology reiterates and overstates the *Kieferwinkel* doctrine. It is not true that the angle of the jaw determines (bestimmt, p. 19) the degree of openness of the sounds. The angle usually varies with the variation in degree of openness, but it is not the determining factor. Anyone can clamp a pencil between his teeth and articulate any and all vowels at will; in fact one can speak quite intelligibly without moving the jaw at all.

As to the position of the velum, Dr. Wängler thinks he has discovered something. He thinks he has discovered degrees of approach of the velum to the cushion of Passavant, and that there is order in the sequence of the several degrees. When the vowel is of maximum opening [a] the tendency toward closure between velum and pharynx wall is minimum. This tendency increases as the vowel becomes closer and the closure is complete with the fricatives and stops. Now of course: the various degrees of the elevation of the soft palate toward the back wall of the pharynx for the several vowel articulations was described by Charles Hall Grandgent in *PMLA* V (1890), Supplement, p. 277, and Grandgent's traces are reproduced by Rousselot, *Principes* (1924), p. 650. But the variation in the elevation of the velum does not mean that the passage from the mouth to the naso-pharynx is not closed. Rousselot cites experiments by Czermak and Passavant (*Principes*, p. 267) which proved that the occlusion of velum with pharynx wall was complete for all of the oral vowels, thought least able to sustain itself for [a].

The fifth section of the book deals with the classification of speech sounds. Here we get an exhaustive classification (1) by position of articulation, (2) by articulatory organ, (3) by articulatory modus. I can go along with all of this, though I do deprecate the use of one term, because of what it connotes. This is the term *Überwindungsart* (wie der Phonationsstrom die Hemmung überwindet). This is the old notion that the force of the breath stream forces apart the organs of articulation and thus breaks the occlusion. I regard this as impossible. Stops are not broken open, they are released. The muscles which make the occlusion relax before the stop is opened. If they don't relax no amount of breath stream energy can break the occlusion. Hence I prefer to speak about the type of release: unaspirated, aspirated, affricate (see my *General Phonetics*, 5.12).

In the paragraph on Phonetic Transcription Dr. Wängler mentions a system by Kloster-Jensen, but he fails to include a bibliographic reference to this work.

The final chapter before the plates is a thirteen page discussion of the speech sounds of German. Here I think the term (denti-) alveolar (p. 26) for [s] is unfortunate since it is juxtaposed to the term dentilabial for [f]. Later (p. 31) the author uses dental-alveolar, which is a better choice. The term *Schwinglaut* seems to me an unhappy translation of Panconcelli-Calzia's term *Vibrantes*, for the [r]-sounds. Also the description of the [h]-sound which says it is articulated in a place called

*Unlok.* is unhappy. *Unlok.* is of course an abbreviation, but I have not yet found the German word it purports to represent. The description of the [sch]-sound says (p. 31) among other things: "Delle hinter dem vorderen Zungenrand." This word *Delle* will baffle non-German readers who try to get at its meaning through dictionaries. Is it a *Vertiefung* or is it a *Beule*, *Anschwellung*? (See Pekrun, Mackensen, Duden, *Sprachbrockhaus*). Of course it can't be a *Zaunlatte*. The point: why not use an unambiguous word? Why also use both *Längsrille* and *Rinne* in this paragraph? This is not good communication.

One might easily be misled by the beginning of Dr. Wängler's exposition of the vowels on page 34. He starts off with the assertion that there is no practical value in describing all of the vast number of possible distinct vowel sounds. He cites Sweet's *Primer* as a horrible example which names 72 different vowels, and he cites Daniel Jones (*Outline*, 1932, p. 29) to the effect that "a good ear can distinguish well over fifty distinct vowels." Now in a discussion of German vowel sounds this sort of talk is irrelevant, as should have been self-evident to our author if he had read Jones' next sentence: "In any one language, however, the number of distinct vowels is comparatively small." In sum: Dr. Wängler's assertion here and his citation of the two great English phoneticians is out of place in his book, its purpose being what it is.

I have not yet discovered the meaning of the parenthesis in this sentence on page 36: "Der im Deutschen . . . vorkommende Mittelzungenvokal ə [hat: ə]<sup>60</sup> ist . . ." The footnote 60 says: "Im Englischen auch lang." which is certainly irrelevant and confusing but what does [hat: ə] mean?

Dr. Wängler makes a suggestion about a method of describing the articulation of sounds which must be mentioned. He would define the articulation, in part at least, of consonants as well as of vowels in terms of the direction of the movement of the entire tongue. As a base point from which each movement starts he would assume a point at the center of a chord of an arc from teeth to fauces. He divides this arc, quite ungeometrically, into 180 degrees and would describe the tongue movement in terms of this scale of degrees with zero degrees at the front teeth and 180 degrees at the other end of the arc. This is a pseudomathematic refinement of the vowel triangle and probably will not find favor with linguists anywhere.

The chief value of this book is in its plates: with the reservations above noted these are excellent and informative. It is unfortunate that the author is so little aware, apparently, of the state of phonetic studies in other countries, particularly in the U. S. A., the Netherlands, and in Great Britain. This would have been understandable ten years ago, but I do not understand it now.

University of Wisconsin.

— R-M. S. Heffner

#### Die Zerstörung der deutschen Literatur.

Von Walter Muschg. Dritte, stark erweiterte Auflage. Bern: Francke Verlag, 1958. 347 S. S.Fr. 18.50.

Muschg beschäftigt sich in diesem Band seiner „tragischen“ Literaturgeschichte, die inzwischen fast alle Bereiche des Dichterischen ergrif-



fen hat, „mit dem Schicksal der deutschen Literatur unter der Herrschaft des Nationalsozialismus“ und der von ihm hinterlassenen geistigen „Wüste“ (7). Ein solcher Abstecher in die „aktuelle Literaturkritik“ setzt notwendigerweise eine bestimmte Parteilichkeit und ein hohes Maß an persönlichem Engagement voraus. So wendet sich Muschg mit äußerster Entschiedenheit gegen jene Kreise, die den Einbruch des barbarischen Irrationalismus, wie er sich in den dreißiger Jahren vollzogen hat, nachträglich zu beschönigen suchen oder glauben, sich durch das „Vergessen vom Alpdruck der Geschichte“ befreien zu können (8). In den Jahren nach dem Kriege, als sich eine Welle kollektiver Schuldgefühle über Deutschland verbreitete, wäre ein solcher Appell unnötig gewesen. Heute jedoch, wo man aus Gründen seelischer Hygiene die Kunst des Verschweigens wieder so geschickt zu handhaben versteht, daß selbst die Intellektuellen dem Gefühl einer „saturierten“ Geistigkeit verfallen, hat ein solcher Rechenschaftsbericht trotz aller peinlichen Elemente eine wohltuend ernüchternde Funktion.

Im Gegensatz zu allen politischen oder feuilletonistischen Vernebelungsversuchen betont Muschg in aller Schärfe, daß die geistige Situation des heutigen Deutschland nur mit einer „tabula rasa“ verglichen werden könne. Österreich und die Schweiz hätten sich zu eigenen Literaturprovinzen entwickelt und orientierten sich weitgehend am westlichen „Ausland.“ Das literarische Publikum von einst, die gebildete Bourgeoisie, sei sozial herabgesunken und habe einer geistig trägen Massengesellschaft Platz gemacht, deren Lesebedürfnis fast ausschließlich durch das Prinzip von Angebot und Nachfrage geregelt würde. Selbst die Jugend, von der man noch am ehesten eine Rebellion gegen diese Entfremdung der zwischenmenschlichen Beziehungen erwarten dürfe, verfolge lediglich ihre technischen Interessen und gerate dadurch immer stärker in den Sog der allgemeinen Mechanisierung. Diese Entwicklung habe auf allen Gebieten zu einem bedauerlichen „Niveauverlust“ und zu „offener Geistfeindschaft“ geführt (39). Überall sei ein „kalter Krieg gegen die Menschenwürde“ entbrannt, der eine planmäßige Vernichtung alles Geistigen und Schöpferischen nach sich ziehe. Muschg schießt in diesen Abschnitten weit über sein gestecktes Ziel hinaus und entwickelt eine „Psychologie des foules“ à la Le Bon, die nicht in der „politischen Dikatur“, sondern in der Trägheit der Masse den eigentlichen Feind des Geistes erblickt (42).

Um wieder zu seinem Thema zurückzukehren, behauptet er etwas ungerecht, daß sich dieser Vorgang in Deutschland am deutlichsten zeige. In der lawinenartig anschwellenden Buchproduktion dieses Landes, der ein ebenso großer Buchkonsum gegenübersteht, sieht er lediglich eine Begleiterscheinung des wirtschaftlichen Aufschwungs. Nicht die Literatur, sondern die „Branche“ regiere. Die jungen Intellektuellen, die dieser literarischen Hochflut ausgesetzt sind, hält er wie Thomas Mann für völlig „unorientiert.“ Anstatt sich mit den geistigen Spannungen und Antinomien der modernen Gesellschaft auseinanderzusetzen, tändelten sie mit unverbindlicher Koketterie im Bereich des Abstrakten herum. Mit einem Wort: gerade die „progressiven“ Kräfte, von denen man

etwas mehr erwarten dürfe als skurrile Außenseiter-Stories oder präziös formulierte Gedichte, hätten sich selbst entmündigt und seien „harmlos“ geworden (9). Wer sich sonst noch mit Dichtung beschäftigt, das heißt die gebildeten Kreise der älteren Generation, ziehe sich entweder in den Bereich der bürgerlichen Literatur der Jahrhundertwende oder in die Goethe-Zeit zurück, was Muschg unbarmherzig als „geistige Sterilität“ verdammt (12), da eine solche Entwicklung nach seiner Meinung zu einer allmählichen „Vergreisung“ und schließlich zu einem literarischen „Nihilismus“ führen müsse.

Nach diesem deutlich akzentuierten Strafgericht über die sogenannten „Ästheten“ der Jahrhundertwende und die „fanatischen Absatzbewegungen“ der jüngsten Literatur wendet er sich derjenigen Generation zu, die zwischen diesen beiden Gruppen liegt, und daher der Ungunst der „Zeitläufe“ besonders stark ausgesetzt war. Er sieht in ihnen die „Verschollenen und Vergessenen“, die von der braunen Flut Hinweggeschwemmten, deren Werke nicht mehr mit dem trügerischen Glanz der wilhelminischen Ära ausgestattet sind, sondern gequält und schmerzgeboren wirken, da sich ihre Autoren zu einer religiösen, geistigen oder politischen Verantwortlichkeit bekannten, anstatt wie Rilke in eine „machtgeschützte Innerlichkeit“ auszuweichen. Er meint damit Dichter wie Trakl, Kafka, Loerke, Barlach, Döblin, Mombert, Musil, Däubler, Stadler, Karl Kraus, Else Lasker-Schüler und Hans Henny Jahn, von denen er etwas übertrieben behauptet: „Alle diese Namen bedeuten dem heutigen Publikum so gut wie nichts“ (12). Wie stark dabei für ihn das „Ethische“ im Vordergrund steht, läßt sich daraus ersehen, daß er nicht die Werke, sondern die „Leiden“ dieser Dichter als das „Kostbarste“ bezeichnet, was die deutsche Literatur heute besitzt (55).

Sein geistiger Bannstrahl richtet sich daher im folgenden gegen alle, die an diesem Vorgang direkt oder indirekt beteiligt waren. Leidlich tolerant verfährt er mit dem greisen Hauptmann, dem „Alten vom Wiesenstein“, der sich zu dem Bekenntnis „Ich sage Ja“ bewegen ließ. Schon schärfer nimmt er Weinheber ins Gericht, dessen Freitod er mit den Versen Christian Günthers kommentiert: „Oft ist ein guter Tod der beste Lebenslauf“, während er Gottfried Benn, den „Nihilisten“ und „Atheisten“, geradezu „verreißt“. Er wirft ihm vor, sich in aller Offenheit zum nationalsozialistischen Umsturz bekannt zu haben und erinnert ihn an die höhnischen Worte, mit denen er 1933 die ersten Emigranten überschüttete (188). Seine Gedichte beurteilt er als „schmissige Songs“ (188), „saloppe Journalistik“ oder „Unsinnspoese“ (191), die trotz aller Frechheiten an den „Schwelltritt der Kinoorgel“ erinnern (195). Der weltanschauliche Hintergrund seiner Lyrik sei eine „muffige Form des Existentialismus aus zweiter Hand“ (198), die oft genug in eine „Philosophie der totalen Charakterlosigkeit“ übergehe (183). Muschg läßt sich hier von seinen inneren Affekten so hinreißen, daß er Benn jeden „menschlichen Rang“ aberkennt (181) und ihn als einen „manisch-depressiven Narkotiker“ hinstellt, dessen „Zerebralszillationen zwischen phantastischem Überschwang und aschgrauem Katzenjammer vibrieren“ (193). Daß ein solcher „Scharlatan“ überhaupt eine litera-

rische Geltung erringen konnte, erklärt Muschg aus der deutschen Nachkriegssituation, wo man Benns „Nihilismus“ mit der „eigenen Verzweiflung“ verwechselte (175).

Soweit der „historische“ Aspekt der angestellten Untersuchungen. Was dieses Buch jedoch über das verehrende Nachzeichnen der verschiedenen Märtyrerschicksale und die Kritik an den literarischen Opportunisten hinaushebt, ist die Frage nach dem geistigen Ort des modernen Dichters schlechthin. Muschg wendet sich in diesem Punkt mit Recht gegen alle abstrahierenden Fluchtraumtendenzen und fordert für die literarischen Repräsentanten eines Volkes ein geistiges Mitspracherecht, das sich auf alle Bereiche des menschlichen Lebens bezieht. Nur so läßt sich seine Abneigung gegen die sogenannten „Schönheitspoeten“ verstehen, die ihn immer wieder zu überspitzten Formulierungen verführt. Diese Essay-Sammlung ist daher nicht der Versuch, dem „Jüngstvergangenen vorurteilslos gerecht zu werden“ (7), wie es zu Anfang heißt, sondern eine temperamentvoll vorgetragene Verkündung einer neuen dichterischen Moral. So tritt Muschg dafür ein, daß jeder Dichter in Zukunft wieder eine „sittliche Verantwortung“ übernehmen solle, anstatt sich ins Ästhetische oder Abstrakte einer realitätsentfremdeten Kunst zu verlieren (85). Sein Bild des Dichters trägt daher nicht die Züge eines Rilke oder Hofmannsthal, sondern eher die eines Lessing, Schiller, Pestalozzi oder Gotthelf. Was er vom schöpferischen Menschen verlangt, sind „männliche Lauterkeit, Unerschrockenheit, Klarheit des Geistes und der Seele, Einheit von Leben und Werk“ (50), während er die These „Kunst kommt von Können“ radikal ablehnen würde. Er verurteilt darum nicht nur die Artisten und Virtuosen, sondern auch die betont „nihilistischen“ Dichterlinge, die trotz aller existentialistischen Programme einem verantwortungslosen Ästhetizismus huldigen. Der Dichter müsse sich wieder in einen Arzt verwandeln, der „verletzt, um zu heilen“ (135), wobei er sich auf folgendes Schiller-Zitat beruft: „Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg.“ Sein literarisches Ideal ist daher der „geistige Streiter“, der „Volkserzieher“, dessen Dichtung kein Nerventonikum, sondern eine einschneidende Waffe ist. So lobt er selbst Brecht, bei dem sich sowohl eine gesellschaftliche Bezogenheit als auch ein moralisches Verantwortungsgefühl nachweisen lasse, in denen sich ein wahres Dichtertum manifestiere. „Daß ein Dichter nicht nur Talent, sondern auch Gesinnung und Charakter haben soll, ist für viele unfassbar, sie klammern sich im Zeitalter der Konzentrationslager weiterhin an die These, daß Kunst und Politik, Literatur und Moral nichts miteinander zu tun hätten“, heißt es in deutlicher Akzentsetzung in seinem thesenhaft formulierten Einleitungskapitel, wo sich Muschg mit den unabweislichen Relationen zwischen Kunst und Gesellschaft beschäftigt (55). Bei einer solchen Parteilichkeit ist es nicht verwunderlich, daß er seine dichterischen Idole mit derselben Überschwenglichkeit preist, mit der er Benn verdammt. Döblins Bekehrung zum Beispiel wird als eine moralische Entscheidung hingestellt, die selbst da verehrungswürdig sei, wo sie „künstlich“ wirke (134). Über Loerke heißt es, daß ihn die Nachwelt vielleicht einmal „über alle deutschen Lyriker seiner Zeit“ stellen werde

(82), während er Rouault wegen seiner religiösen Entschiedenheit mit dem Attribut des „größten Malers unserer Zeit“ versieht (85).

Bei einer solchen Entschiedenheit fragt man sich am Schluß verwundert, warum Muschg die politischen Konsequenzen seiner Forderungen nicht mit derselben Schärfe behandelt wie ihre moralischen Voraussetzungen. Wenn man wie er den „engagierten“ Dichter fordert, der auch die politisch „heiklen“ Probleme seiner Zeit ins Auge faßt, dann ist ein Zusammenstoß mit den herrschenden Gewalten meist unvermeidlich. Beispiele dafür gibt es nicht nur in der nationalsozialistischen Ära, sondern solange Dichtung überhaupt existiert. Man sollte darum die Leiden der literarischen Märtyrer nur dann beklagen, wenn man von vornherein einen unpolitischen Dichtertyp vertritt, der gegen seinen Willen in das Spannungsfeld der ideologischen Auseinandersetzungen gerät. Fordert man dagegen eine entschiedene Bezogenheit von Literatur und öffentlicher Moral, ergeben sich die Kollisionen fast von selbst. Man denke an die beschämende Zwangslage, in die bedeutende Dichter wie Ezra Pound, Knut Hamsun oder Boris Pasternak durch ihre politische Engagiertheit geraten sind. Nur so ist es zu erklären, daß viele Autoren dem „Realismus“, der zwangsläufig zu einer gesellschaftlichen Stellungnahme verpflichtet, aus dem Wege gehen und in den unverbindlichen Bereich der „Abstraktionen“ flüchten, um nicht von den Zähnen des politischen „Räderwerks“ erfaßt zu werden. Der Sprung in den Avantgardismus, der längst alle „revolutionären“ Elemente eingeüßt hat, bewahrt daher paradoxerweise manchen zeitgenössischen Künstler vor einem erniedrigenden Märtyrerschicksal und verstattet ihm ein verspieltes, wenn auch einsames Refugium.

*University of Wisconsin.*

*—Jost Hermand*

**Mörikes "Mozart auf der Reise nach Prag".**

*By Franz H. Mautner. Scherpe-Verlag, Krefeld, 1957. 42 pp.*

This exemplary analysis and interpretation of one of the finest Novellen in all German literature, which first appeared in English in the 1945 PMLA, was prepared in its present form to commemorate the second centennial of the birth of Mozart and the centennial of the publication of Mörike's *Novelle*.

The author set himself a two-fold task: "Mörikes Künstlertum in dieser Novelle zu beschreiben, als die ihr zu Grunde liegende Eigenart . . . und zugleich als Dichtung gewordene Leistung, als Form in engerem Sinn," since, as Mörike himself once wrote, "Die Form ist doch in ihrer tiefsten Bedeutung ganz unzertrennlich vom Gehalt, ja in ihrem Ursprung fast eins mit demselben." This analysis is carefully documented down to the finest details, whether they concern the classic concreteness of images or the rhythmical cadences in the prose itself.

Professor Mautner is concerned with the problem of artistic creation both as it affected Mörike and as it has provided the principal theme in this *Novelle*. He places particular stress upon the delicately balanced polarity of gaiety and seriousness as an organic element in the



work as a whole. Unlike almost all previous scholars, Mautner singles out Mörike's use of the "understatement," a technique which pervades the entire *Novelle*, as the possible key to the theme, the general mood, and the artistic effect of the entire work.

Eugenie's final scene is singled out for special consideration. In it the writer sees a sort of epilog in which Mozart himself is already an "object of recollection" — that favorite Mörikean concept. In the beautiful lyric, "Denk' es, o Seele!" which concludes this masterpiece, Professor Mautner again points up the polarity of the main theme, yet for him, the *Tännlein* is an allegorical representation of nature, the *Rosenstrauch* a symbol of beauty, and the *Rößlein*, first grazing in the meadow, then trotting nimbly homeward, symbolize life itself. Hence he does not find in these concluding lines an "inevitable burden of fate" (von Wiese) nor an expression of "elegaic sadness" (Margaret Mare) but rather a picture of "Lebensfreude." Thus Mörike's greatest mature work ends with a positive note of quiet optimism.

Throughout this monograph one is keenly aware of Professor Mautner's sensitivity to the finer nuances of the work he is analyzing. It is therefore no wonder that Thomas Mann found pleasure in reading this little study. One can but wish that Professor Mautner would someday apply that same keen appreciation for inner form and meaning to a representative sampling of Mörike's finest lyrics.

Oberlin College.

—Joseph R. Reichard



## TABLE OF CONTENTS

Vol. LII

March, 1960

Number 3

The Noble Deception: "Wahn," Wagner, and "Die Meistersinger von Nürnberg" / Leroy R. Shaw .....	97
Friedrich von Hagedorn's "Seifensieder" and Freedom / Eugene K. Grotegut .....	113
Das Problem des selbsternannten Erlösers bei Immermann / Heinz Moenkemeyer .....	121
News and Notes .....	130
Book Reviews .....	131

*The Foremost Name in  
Foreign-language Dictionaries . . .*

### THE NEW CASSELL'S German Dictionary

German-English • English-German

This superb, truly modern dictionary maintains the high standard of scholarship that made its predecessor, the "Breul," the finest, most authoritative German dictionary in existence.

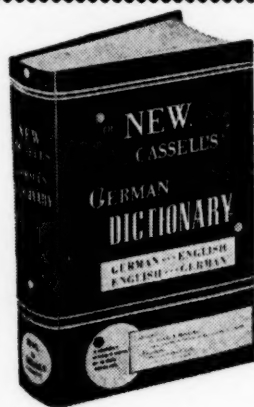
Every entry has been carefully revised; hundreds of new entries have been added to cover contemporary, literary, practical, and colloquial German; definitions have been expanded to include recently acquired shifts of meaning and usage; terms introduced because of new scientific, technical, political, and economic developments have been included. And, in accordance with modern usage, Gothic type has been abandoned; the dictionary is set in clear Roman type.

1,272 pages, \$7.00 plain; Thumb-indexed, \$7.75

**FUNK & WAGNALLS**

153 East 24th Street

New York 10



*"First-rate is the only  
word to describe it."*

—Henry Nordmeyer,  
Univ. of Michigan

*"A remarkably complete  
and usable dictionary."*

—Ruth Hofrichter,  
Vassar College

*"The best on the market."*

—Waldo C. Peebles,  
Boston University

*"Comprehensive, easy to  
use, and up to date."*

—William McClain,  
Johns Hopkins Univ.